NIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
ACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

17/-

Prof. MARIO SALMI

LUCA SIGNORELLI

L'ARCHITETTURA DEL PERIODO CAROLINGIO IN ITALIA
LE SUE ORIGINI E LE SUE RISONANZE

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

RIO SALMI
LUCA SIGNORELLI
EDIZIONI
LL'ATENEO
ROMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Prof. MARIO SALMI

LUCA SIGNORELLI

L'ARCHITETTURA DEL PERIODO CAROLINGIO IN ITALIA
LE SUE ORIGINI E LE SUE RISONANZE

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

CORSO DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE
1952-53

Il corso di quest'anno sarà diviso in due parti: l'una a carattere monografico, dedicata a Luca Signorelli; l'altra indagherà lo svolgimento dell'Architettura del periodo carolingio in Italia, le sue origini e le sue risonanze. Ma è ovvio che i due argomenti sottindendono una conoscenza, sia pure a grandi linee, dell'Arte italiana ed anche una informazione generale intorno alla storiografia e alla critica quale ho premessa al primo volume della mia "Arte Italiana" (Firenze, Sansoni), al quale rimando per quelle pagine che pur faranno da introduzione a questo corso.

LUCA SIGNORELLI

Ogni artista, specie se ebbe una operosità lunga e feconda, annovera in essa cose pienamente realizzate con altre di minor fervor creativo, ovvero del tutto o quasi prive di valore estetico. Ed è ovvio che tali ultime cose incidono negativamente sulla figura di lui. Quando poi l'artista è un capo scuola, accanto all'opera del maestro e spesso confu

sa con questa, appare la collaborazione, se non addirittura la sovrapposizione dei discepoli e degli aiuti. Perciò l'indagine filologica dello storico deve giungere a precise distinzioni ed unirsi al giudizio del critico, inteso a definire la poetica essenza del maestro.

A Luca Signorelli va legata una produzione pittorica imponente per numero e pertanto accanto a quella elevatissima altra di rallentata creatività; e si valse fino dal suo primo periodo di aiuti e di discepoli. Perciò nel nostro corso tenteremo di tratteggiare la personalità del grande pittore, di discernere da un lato nell'opera autografa i capolavori dalle minori fatiche, dall'altro il maestro dai collaboratori. Indagine dunque in certo modo di depurazione con l'aiuto delle fonti e senza trascurare gli effettivi apporti e della filologia - Talvolta invero eccessiva nelle distinzioni - e della critica per assurgere ad un giudizio sull'artista che è passato alla storia come precursore di Michelangelo.

I. - LE OPERE DEL PRIMO PERIODO

Luca Signorelli nacque intorno alla metà del '400, fra il 1445 e il 1450 circa, a Cortona città toscana di confine, soggetta a Firenze fin dal 1411,

che dalla sua altura spazia sulla Val-di-Chiana e si protende verso lo specchio azzurro del Trasimeno, cioè verso l'Umbria vicina. Suo padre Gilio di Ventura Signorelli apparteneva ad una vecchia famiglia cortonese, ricordata fin dal sec.XIII ed ebbe due mogli. Dalla prima, Bartolomea di Domenico Sciffi nacque Luca; perciò il Vasari erra quando asserisce che la madre del pittore era sorella del di lui proavo Lazzaro Vasari col quale i Signorelli dovettero avere una parentela assai meno prossima.

L'artista abituato fin dall'infanzia a guardare dall'alto e quindi a dominare, ma lontano da vivi centri pittorici, conservò la fiera durezza ed anche l'isolamento oltre che la schietta vigoria della gente di montagna;accentuata dal fatto che, ad onta di numerose commissioni in Toscana, nelle Marche, a Roma e nell'Umbria, mai abbandonò la terra nativa. Ma nulla egli poteva apprendere da qualche balbettante pittorello locale registrato nei documenti. Nè sembrerebbe che il luminoso ma superumano mondo figurativo dell'Angelico, rappresentato a Cortona da opere fra le più nobili di lui, avesse esercitato un influsso deciso sullo spirito del Signorelli; ed è certo solo un caso se ad Orvieto egli continuò e concluse, a distanza di oltre cinquanta anni, l'opera del frate domenicano.

Pure non è da escludere che la **luminosità** pittorica del Beato orientasse Luca quando, fra il 1460 e il 1470, si avviava alla sua arte, verso il maestro che nella pienezza della luce diurna aveva realizzato la propria visione poetica e che certo in gioventù aveva frequentato l'Angelico; cioè Piero della Francesca la cui fama, del resto, correva per le contrade della terra Aretina poichè il grande pittore di San Sepolcro poco dopo la metà di quel decennio compiva il solenne ciclo di Arezzo, sebbene poi il cortonese seguisse ideali del tutto diversi. Anzi il Vasari, che fa a torto nascere il Signorelli nel 1439, dice che Lazzaro Vasari amicissimo di Piero della Francesca e pittore di stile poco diverso da quello del grande maestro (ma non è così perchè un S. Vincenzo Ferreri che gli ascrive il San Domenico di Arezzo lo rivela un modesto imitatore di lui), avrebbe introdotto Luca presso Piero, il che rientra fra gli eventi possibili.

Comunque tanto prima del Vasari, nello stesso Quattrocento, Luca Pacioli ci informa nella sua _summa de Aritmetica_ (Venezia, 1494), che il Signorelli fu "degno discipulo" di Piero; ed il Vasari viene a rincalzare che "molto nella sua giovinezza si sforzò di imitare il maestro, anzi di passarlo", aggiungendo che "imitò in modo la maniera di detto Piero che

quasi l'una da l'altra non si conosceva"; parole in vero che leggiamo anche nella Vita di Fra Filippo Lippi, a proposito della derivazione di costui da Masaccio. Tuttavia se esiste un periodo Masaccesco del pittore carmelitano, possiamo pure distinguere - vedremo - un periodo pierfrancescano del Signorelli quantunque bene distinto dall'arte del biturgense.

Sta di fatto che l'artista, documentato quale pittore in patria nel 1470, sia pure in un'opera modesta, quattro anni dopo si cimenta nell'affresco (dipinti murali scomparsi egli aveva condotti ad Arezzo), eseguendo nella cosiddetta torre del Vescovo a Città di Castello, la Madonna e il Bambino fra S.Girolamo e S.Paolo, opera ridotta oggi a poche traccie delle candelabre di certo rilievo su fondo gialletto che inquadravano con una trabeazione la scena; al manto azzurro della Madonna; alla testa di uno statico bambino che è un piccolo budda, solenne come il Putto di Piero nella Madonna di Senigallia, oggi ad Urbino; ed a parte della allampanata ma volitiva figura dell'apostolo, dalla testa un po' sfuggente, bensì di una chiara colorazione pierfrancescana nel carnato un po' giallognolo e con la traccia di un manto rosso.

Il complesso è ricostruibile in modo approssimativo - come supposi in "Commentari", 1951 - attraverso una tela del tardo Quattrocento o del primo Cinquecento a Micciano (Anghiari) che presenta inverso il Bambino tipicamente signorelliano, il S. Girolamo ed in luogo del S.Paolo un S.Pietro che cerca di riecheggiare la monumentalità di Luca, mentre la Vergine ha ancora uno squadro alla Piero nella immobile testa, alludendo a chiare assonanze formali con la Madonna del Museo delle Belle Arti di Boston attribuita al Berenson (nella rivista "Art in America",1926 e l'articolo è ripubblicato nel volume Metodo e attribuzioni, Firenze 1947), invece che al Maestro del quale si riteneva, al Signorelli giovane.

Così il problema degli inizi di questi si fa innanzi. Non è possibile certo accettare l'ipotesi del Cavalcaselle (si veda Cavalcaselle e Crowe, Storia della Pittura in Italia, vol.VIII (Firenze,1898), che il cortonese avesse asceso le impalcature delle sublimi storie di Arezzo per collaborare proprio nella prima, dipinta quando Luca poteva essere solo un adolescente attonito nel veder sorgere quel ciclo solenne, nel giovane visto di schiena e in altri adamiti intorno al progenitore, o di vedervi con quell'acuto studioso la cooperazione nei pastori e nel S.Giuseppe della tarda Natività di Piero nella Galleria Nazio

nale di Londra. Ma si può ipoteticamente supporre che il Signorelli abbia avuto parte nel S.Michele di quella Galleria dal disegno netto bensì piuttosto duro e di una espressività più umana; nonchè, nel S.Agostino del Museo di Lisbona, soprattutto nelle storie di Cristo che adornano il ricco pluviale, di taluna delle quali Luca si ricorderà più tardi; parti entrambe del polittico per gli agostiniani di Sansepolcro, compiuto intorno al 1469, giusto nel tempo in cui è presumibile che egli si trovasse nella bottega del biturgense.

Uscito poco dopo da quella bottega, è veramente possibile che forse ispirandosi - almeno in parte - al gruppo mediano oggi smarrito di quel polittico,conducesse la tavoletta di Boston con impianti di spazialità pierfrancescana ma di costruzione meno monumentale, ove si raffronti la Vergine con quella di Piero a Brera ed il Putto già terrestre con quelli olimpici del maestro; o si osservi l'angelo di una potenziale distaccata dagli angeli pierfrancescani e con lumeggiature nei capelli, sulle quali il Signorelli insisterà. Ed è possibile che egli,rielaborando Piero con originalità, conducesse altre due tavolette: la Madonna di Oxford e quella di Villa marina a Roma. Il robusto Bambino della seconda ha già un'impronta e quasi

uno scatto signorelliano, mentre lo squadro della Vergine suggerisce somiglianze calzanti, come notò il Berenson, con il S.Paolo di Città di Castello.

La prima è quasi il frammento di una composizione pierfrancescana col Putto articolato alla fiorentina, ad esempio in un'opera del Verrocchio che si conserva a Londra nella National Gallery, e con un andamento verrocchiesco per il probabile contatto e con quel maestro e con Pietro Perugino giovane.

Pure a questo periodo iniziale di Luca, prima ancora di queste opere e comunque innanzi il 1474, ritengo attribuibile la Presentazione al Tempio della collezione Cook a Richmond, già ritenuta settentrionale per lo schema architettonico, constante di un'abside fiancheggiata da arcate, come la nave maggiore di un tempio bensì tradotte con forme pierfrancescane nei capitelli compositi e con ornati che vedremo cari al Signorelli. Il che fa supporre che dalla bottega di Piero - operoso già nella Valle Padana - il discepolo traesse il ricordo di quello schema, e lavorasse in quel dipinto forse con Lorentino d'Arezzo.

La pala non è certo un capolavoro: allude ad incertezze e a squilibri che la fanno giudicare una prima giovanile esperienza, se non un tentativo del cortonese nel misurare le proprie forze non nelle

limitate dimensioni di dipinti per qualche privato committente bensì in un'opera destinata ad essere esposta in una chiesa.

Comunque nelle cose considerate, anteriori e intorno al 1474, il Signorelli non tende a liriche espansioni o a languidi timidi artifici sentimentalistici cari al Perugino, però nell'ambito di fonti culturali dalle quali non si è liberato, si volge a creare un'umanità austera, fisicamente e moralmente sana.

Come si svolse l'attività di Luca dopo il 1474? Fin verso il 1480, è questo il momento più oscuro che forse le opere perdute di Arezzo menzionate dal Vasari avrebbero illuminato, sebbene il linguaggio figurativo di lui si vada formando con grande lentezza e non abbia raggiunto - lo vedremo - una propria sicura espressione nemmeno intorno al 1480. Lo schema dell'affresco di Città di Castello dichiara che già l'artista conosceva oltre Piero l'ambiente fiorentino. E un affresco da me identificato (in "Rassegna d'Arte", 1916), con l'Annunciazione già sperduta in un abbandonato sacello trasformato in capanna a Casa da Monte, nei dintorni di Arezzo, collocabile entro quegli anni, reca precisi segni stilistici del contatto con Firenze.

E' certo che l'intelaiatura prospettica scopre sempre il ricordo di quella di Piero ad Arezzo

e più ancora di quella nel pluviale del S.Agostino. Ma la composizione in latitudine diminuisce di respiro rispetto a quella svolta in altezza di Piero. E l'insieme resta inferiore, come la cromia delle membrature (colonne rosse, basi e capitelli bronzei, quasi da orafo, fregio e pennacchi di porfido verde), lontana dalle limpidezze di quel dipinto, si è fatta brunita.

I due personaggi, cui è impresso un inizio di moto, hanno modellato robusto che potenzia la forma plastica alla fiorentina, sia pure non pienamente realizzata, e l'amistà dei puri colori di Piero volti a intensificare la calma delle monumentali figure, ha una inaudita violenza nelle carni abbronzate, nei rossi sanguigni delle vesti della Vergine e delle ali dell'Angelo, cioè in una ricchezza cromatica che possiamo sempre apprezzare nel broccato delle vesti, mentre è perduto il manto della Vergine, forse di lapislazzuli. E tale violenza si accorda alla vitalità dei due protagonisti, più che dignitosi, severi in un distacco da Piero anche nell'Angelo che per l'impianto è più vicino al maestro, nelle ali massicce soprattutto nel virile profilo, quantunque il trito panneggio delle maniche richiami le sottigliezze delle storie di S.Bernardino (1473) del Perugino. La Vergine preannuncia gli ideali signorel-

liani nel tipo e nel modellato così caratteristico delle mani.

Ma l'artista pur con una pausa di tempo, s'impegnerà poi audacemente in un'impresa grandiosa, la decorazione pittorica della ottagona sacrestia della Cura a Loreto per il nipote di Sisto IV, Girolamo Basso della Rovere, vescovo di Recanati e Loreto e cardinale dal 1477, mostrando con questa attività lontana dalla nativa Toscana uno stimolo a volgere lo sguardo oltre i limiti regionali e nello stesso tempo una stima oltre quei limiti. Nella decorazione di una cupola ottagona dopo il Signorelli Melozzo da Forlì, intorno al 1484, seguendo un rigoroso ordine prospettico, nell'analogo sacello del Tesoro, dipingerà profeti seduti, sormontati da angeli come sospesi tra gravi, anzi pesanti architetture. Nel Signorelli invece ha valore soverchiante la figura umana in un organico insieme in cui le membrature sono limitate ad ornati policromi rinascimentali che partendo dal centro della cupola, sigillata dallo stemma del committente, a guisa di candelabre, si incontrano con una robusta cornice e coi pilastri trabeati, ravvivati da candelabre azzurre e oro, che pausano le pareti e che, con altri pilastri grigi arretrati, creano come un illusionistico porticato aperto su di un paesaggio collinoso.

Nelle otto vele della cupola contro un cielo tempe-
stato di auree fiammelle, altrettanti angeli musican
ti entro raggere, mossi con varietà nell'accompagna-
re la musica dei loro strumenti che sono salteri,vio
le cetre e cembali accentuata dall'andamento sinuoso
dei panneggi(che fu a torto definito gotico per il
suo complicato raggirarsi) che fasciano le loro mem-
bra di fanciulle e si dilatano così da occupare deco
rativamente gli spicchi della volta, alludono a cer-
ta levità che si perde nei sottostanti architettoni-
ci, meditativi Evangelisti e Dottori della Chiesa,se
duti ed ampiamente espansi, statici, costruttivi, gi
ganteschi, cui danno spazio o un disco di nubi ovve-
ro aloni raggiati che formano come enormi patere. Nel
le sei delle otto pareti dieci apostoli, disposti due
a due, Cristo e S.Tommaso (il dodicesimo apostolo è
Paolo che sostituisce Giuda) si affacciano come ad u-
na terrestre ribalta, oltre i limiti del porticato,e
quindi di più intensa evidenza. Infine nella settima
parete che le divide come quella opposta della fine-
stra, tuona improvviso il dramma come la folgore in u
na scena rappresentante la Conversione di Saul. Il
complesso decorativo fu ideato con piena unità in un
graduale crescendo dei valori figurativi in senso mo
numentale, scendendo dalla volta alle pareti. Ma dire
altresì come dopo il 1474 il Signorelli abbia avuto

contatti sempre più frequenti col mondo fiorentino. Negli angeli che - pur essendo delicate giovanette di una dolcezza vagamente peruginesca - nella loro energica instabile vitalità accentuata da luci contrastanti, precisano un influsso della eccitata drammaticità di Antonio del Pollaiolo che il Signorelli doveva già aver apprezzato in un'opera aretina (il S.Michele nella chiesa di S.Angelo)dalla giovanile S.Maria Egiziaca di Staggia alla Danza di Salomè nei ricami dei parati del Battistero. Ma è di Luca il rigore prospettico con cui rappresenta in nettezza di piani ed accordati alle figure gli strumenti musicali che sembrano tolti da qualche tarsia. E la monumentalità dei sottostanti vegliardi si allontana da quella statuaria di Piero per una sua articolazione affidata ai valori della linea ispirati dalle ampie figurazioni di Fra Filippo Lippi, ad es. gli Evangelisti nella cappella maggiore del Duomo di Prato, campeggianti fra le nubi entro valve aurate, però di metro più ampio e di una umanità grandeggiante e pensosa, precorritrice di quella tormentata di Michelangelo.

D'altronde gli apostoli richiamano gli "schermidori" di Donatello, ugualmente abbinati, nelle porte bronzee della sagrestia vecchia di San Lorenzo a Firenze e sono presentati come il Ghiberti pose i suoi

personaggi in alcune storie della terza porta e lo Angelico in taluna della Cappella Nicolina in Vaticano.

Gli apostoli del Signorelli disputano calmi ed umani; e se negli impianti affiora la monumentalità di Piero, proprio il drappeggiare solenne dei panni pesanti e largo, ma innervato dalla linea e dal chiaro-scuro, talvolta in contrasto con la luce allontana dagli eroici profeti di Arezzo, anche se uno di questi si scioglie dal suo raggelato isolamento.

La Conversione di Saul raggiunge più spazio a scapito di un armonico accordo con le architetture degli altri scomparti; ma vuole soprattutto risolversi in un dramma umano e la indispensabile mezza figura di Cristo che appare al convertito vi ha appena un piccolo posto in angolo, come il paesaggio petrigno vi ha solo il necessario ufficio di equilibrare le masse figurative. Queste disposte in una successione di piani, trasformano una norma prospettica già attuata da Piero, dalla quale il Signorelli muove, nel pieno attuarsi di un effetto dinamico connaturato al sentire dell'artista che scelse per intensificare il movimento una direzione diagonale in quattro dei compagni di Saul; direzione secondata dalla spada di uno di essi che s'incontra quasi ad angolo retto con quella del caduto (lontana eco

di un fiume antico?), onde accompagni lo sguardo dell'osservatore alla visione divina con la spada dello sgherro presentato di schiena. Quegli uomini di ferro usciti dalle file delle rissose compagnie di ventura, investiti da una mobile luce contrastante - così opposta a quella del Sogno di Costantino ad Arezzo - che potenzia il loro scattare negli scorci in movimento, il loro terrore di fronte alla forza ineluttabile del soprannaturale, nella loro incomprensione variamente espressa, si distaccano dall'eletto, da Paolo, quasi immobile, illuminato fisicamente e moralmente dalla immagine divina, ed insolitamente rappresentato giovanile ed imberbe.

In quest'affresco si rivela lo spirito del Signorelli, la sua ricerca di rigorosa essenzialità lungi dall'esibire come altri - nel suo tempo e dopo - l'illustrativo motivo del cavallo impennato. Costruttore non di immobili eroi come Piero, ma col robusto disegno e il chiaroscuro dei fiorentini, di uomini degni di star vicini ai soldatacci nella _Resurrezione_ del Verrocchio e ai nudi combattenti del Pollaiolo con un movimento potenziato dalle corte casacche e dai calzoni attillati che dànno alle figure una più aderente funzionalità. Il colorito vario ma fosco e i carnati bronzei dicono di quale solida materia il Signorelli si valga. La scena inte-

ramente autografa conclude la mirabile decorazione che si vale talora di lumi o addirittura di punteggiature d'oro per ottenere un'intonazione più calda, secondo l'accorgimento visibile nei fiorentini, dal Rosselli al Botticelli, e negli umbri, dal Perugino al Pinturicchio. Ma oltre l'ispirata testa di Saul divenuto Paolo, tre dei santi(il S.Gregorio,il S.Marco e il S.Ambrogio nella cupola) e due degli apostoli sono così vicini all'espressività un po' languida del Perugino che si è supposto (da Adolfo Venturi, Storia dell'Arte, la Pittura del Quattrocento, parte II, 1912) il Vannucci fosse in tali figure addirittura collaboratore del nostro. E la discontinuità di esecuzione fa veramente pensare che già così per tempo - ritengo che la decorazione lauretana si possa fissare intorno il 1480 - Luca si valesse - specie nelle parti secondarie - di collaboratori come dichiarano poi gli affreschi di Orvieto.

Quale fosse lo stile del Perugino giovane noi sappiamo. Due delle <u>otto storie di S.Bernardino</u> (che componevano gli sportelli della custodia di un gonfalone del Bonfigli per l'Oratorio omonimo, oggi,con le suddette storie, nella Galleria di Perugia) e specialmente quella col risanamento della figlia di Giovanni Antonio da Rieti, dipinto che reca la data 1473, noi vediamo in una nobile architettura arricchi

ta di una virtuosa decorazione classicheggiante (secondo una intelaiatura presumibilmente pierfrancescana poichè la vediamo anche in Melozzo da Forlì) figurine compassate, di grazia un po' leziosa e di ricordo, anche nell'andamento cadenzato dei panneggi, di Andrea del Verrocchio presso il quale il Vannucci completò la propria educazione iniziata presso Piero. E lo conferma qualche giovanile Madonna col Bambino, come quella Jacquemart Andrè a Parigi, di schema verrocchiesco, la bella Pietà fra S.Girolamo e la Maddalena, nonchè l'Adorazione dei Magi, opere entrambe nella Galleria di Perugia, nelle quali la sostanza figurativa fiorentina perde la nativa energia e si ammanta di certo sentimentalismo che scoperto si scorge nell'affresoo con S.Sebastiano, della Parrocchiale di Cerqueto del 1478, già preludente a quel ripetuto, monocorde languore sul quale il Perugino insiste fino alla vecchiaia. Ma non riusciamo a Loreto anche nelle parti d'intonazione umbreggiante a identificare la mano del Vannucci. Anche se questi nella più avanzata Crocefissione della Calza o di San.Giusto alle Mura,ora agli Uffizi di Firenze,dipinto insolitamente fumoso,risentì del Signorelli;il che ha fatto fantasticare addirittura di una "società" fra i due.Un contatto fra il Perugino e il Cortonese si risolve in un tangibile influsso del Vannucci sul Signo

relli,anche se - ripeto - nella più tarda fumosa Crocefissione di San Giusto alle Mura - interamente del Perugino - il pittore umbro sentì più apertamente che in altre cose, specie nel Cristo e nella Maddalena, il fascino del rude cortonese. Prima ancora, per la decorazione lauretana fu avanzato dal Vischer, Signorelli, Lipsia 1879, e dallo Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Monaco, 1901, vol.I, il nome di un altro possibile collaboratore: di Pietro d'Antonio Dei chiamato Bartolomeo della Gatta perchè certe figure, specie il S.Luca, il S.Girolamo e il S.Matteo nonchè i due giovani apostoli ed i personaggi della Incredulità di S.Tommaso, sono sembrati meno costruttive.

Domandiamoci innanzi tutto chi è Bartolomeo della Gatta e quale stile egli veramente avesse. Don Pietro Dei - monaco camaldolese - che il Vasari onorò di una vita, denominandolo Bartolomeo della Gatta e supponendolo miniatore "singolare" nella giovinezza, è ormai ben definito della attività pittorica, soprattutto attraverso opere documentate nell'Aretino, perchè l'artista, nato a Firenze, nel 1448 e morto pure a Firenze nel 1502, passò un trentennio della sua vita ad Arezzo. Delle attribuzioni vasariane nel campo della miniatura (min. per l'Abbazia di Santa Flora e Lucilla di Arezzo; messale donato a Sisto IV; min. in San Martino di Lucca)

nulla restava però che potesse essergli ragionevolmente ascritto. Nè il moderno tentativo di identificare (Serafini "L'Arte", 1912, seguito da Ad. Venturi, nel volume citato) come di lui un minio in un corale di Monteoliveto Maggiore, può reggere di fronte ad un esame approfondito, sebbene, dalla fotografia, l'ipotesi possa apparire verosimile. La miniatura rappresenta in un I un profeta grandiosamente costruttivo e di eco umbro-signorelliana, riferibile alla fine del Quattrocento o ai primissimi del Cinquecento, che si trova a c. 2 v di un graduale segnato H, proveniente con altri corali dal Monastero olivetano di Montemorcino (Perugia), dove della stessa mano troviamo un secondo profeta a c.32 v e forse un più raffinato Cristo genuflesso in orazione a c. 71 r. Invece un Bacio di Giuda a c.92 v e un Cristo innanzi a Pilato a c. 1?2 r spettato ad una goffa ed incerta mano umbreggiante. Il miniatore del profeta rivela una certa larghezza di carattere pittorico, tormenta con insistente particolarismo arcaicizzante il volto e la barba della figura, di un freddo tono verdognolo ed ha uno stonato cromatismo nella tunica rosso ciclamino e nel manto azzurro foderato di verde che sfuma in giallo. La stessa violenza discordante con colori acquosi si scorge nel sommario paesaggio a colline digradanti, prima verdognole poi cilestrine.

Di esteriorità decorativa è poi la iniziale I condotta con abilità ma con segno alquanto grosso. Il Dei subì influssi di vari artisti fiorentini dal Ghirlandaio al Pollaiolo, al Botticelli, sentì Piero della Francesca e il Signorelli, di cui fu collaboratore nel noto affresco della Cappella Sistina col Testamento e la Morte di Mosè; si avvicinò al Perugino e a Melozzo. Però, di fronte a certi ben visibili mutamenti formali, conservò sempre un carattere aristocratico affidato ad un delicatissimo e calmo timbro coloristico, lontano da certe crudezze, nè mai giunse alle calligrafie disegnative che nel profeta di Monteoliveto vogliono caratterizzare i tratti fisionomici, come accerta il raffronto con un particolare - Mosè e l'Angelo - nel fondo dello affresco della Sistina.

L'attività pittorica dell'artista era bene precisata. Però un affresco recentemente scoperto è venuto ad integrarla. L'opera essendo datata 1476, è la più antica che - per ora - conosciamo dell'artista; un S.Lorenzo nella Badia dei Benedettini di Arezzo, che integra la fondamentale preparazione fiorentina fra il Pollaiolo e il Ghirlandaio col colore luminoso e calmo derivato da Piero della Francesca, in una traduzione formale peraltro lontana dalla monumentalità del maestro. Perchè questi in-

fluisce soprattutto per il sereno tono spirituale espresso nella figura così nobile e fine sebbene in qualche parte manchevole, come ad esempio nelle caratteristiche mani sottili, legnose ed incerte.

Del 1479 sono documentate le due tavole della Pinacoteca di Arezzo rappresentanti S.Rocco. In entrambe il tessuto disegnativo si è fatto più profondo per un influsso del Pollaiolo cui allude pure l'energico movimento degli angeli a lato della Madonna, ovvero nel cielo intorno al Cristo impegnati a spezzare le frecce che il Redentore irato lancia sulla città di Arezzo; motivo iconografico, questo allusivo alla peste di quello stesso anno 1479, ripreso dall'ambiente umbro e precisamente dai gonfaloni perugini. Il secondo dei due santi genuflesso e di profilo, dalle bellissime mani,è statico, in atto di preghiera; il primo in piedi, volto alla Vergine ha un suo articolato impianto di eco pollaiolesca osservabile anche nei particolari; mentre la prospettiva della piazza col palazzetto della Fraternità e la Madonna di Misericordia, a differenza degli angeli pollaioleschi, richiamano a Piero. La quieta intonazione solare ma di un pallido sole d'inverno, riflette lo spirito delicato dell'artista, che è quello che troveremo nella parte che gli spetta nello affresco del Signorel-

li alla Sistina, di cui il Dei fu, come si è detto, collaboratore, s enza ombra di dubbio.

Al ritorno verso il 1483, fra cose minori il frate dipinse una grande tela con l'Assunta in San Domenico di Cortona, dove a prescindere da due santi in primo piano e genuflessi, aggiunti, le risonanze degli affreschi della Sistina (in un apostolo visto da tergo che rammenta un angelo del Pinturicchio nella Circoncisione dei figli di Mosè) e soprattutto negli scorci degli Apostoli e nella gloria degli angeli di Melozzo da Forlì (Assunzione già nell'abside dei Santi Apostoli, i cui resti sono oggi nella Pinacoteca Vaticana e al Quirinale). Poi in un affresco con la Crocefissione nel Duomo di Sansepolcro influssi di Pier della Francesca vi si fondono con quelli del Botticelli, osservabili meglio nelle allungate figure, specie nella Madonna, di una pala nella Collegiata di Castiglion Fiorentino, dove in un'altra tavola con le Stimmate per la chiesa di San Francesco, sembra in un fosco luminismo avvicinarsi al Signorelli e più alla pittura fiamminga o fiammingheggiante di Giusto di Gand o di Piero Berrenguete.E siamo al 1487 circa. Prima, un affresco con S.Girolamo oggi nella sacrestia della cattedrale di Arezzo, allungatissimo e poco costruttivo,riecheggia nelle forme il Pollaiolo e nllo slancio persino Leonardo. Il Dei è dunque un

eclettico raffinato dalla bellezza del suo delicato colorito.

E lo conferma una miniatura che son riuscito ad identificare nell'Archivio Capitolare del Duomo di Urbino, da me illustrata in "Commentari" 1952, rivista dalla quale tolgo le considerazioni che seguono, relative alla miniatura suddetta. Il manoscritto che c'interessa (scaff. D, n.6) è un "Proprium Sanctorum", parte di una serie di cui restano altri due Graduali (D, 5 e 2) datati nella seconda metà del Quattrocento da Luigi Serra nel Catalogo degli Oggetti d'arte di Urbino (Roma 1932). I tre corali si ornano tutti di vistose iniziali senza figure con minute filettature bianche, di cui quelle del n.5 di intonazione più cupa, allusiva con ogni probabilità a differenza di mano.

Il corale n.6, prima che dal Serra, era stato notato da Paolo D'Ancona (La Miniatura Fiorentina, Firenze 1913) in due miniature ben diverse per qualità: un Martirio di S. Agata, a c. 41 v e la rappresentazione di una chiesa a c.213 v; miniature supposte forse di artista umbro ammaestrato dai fiorentini, mentre il Serra, sostando sulla prima delle due, l'ascrive ad "un maestro locale formatosi su opere umbre e fiorentine".

Io credo che il secondo dei minî nel quale un

tempio viola con membrature bianche risalta contro un fondo d'oro, appartenga ad una mano diversa da quella dell'altro, per un suo chiaroscuro contrastato, quantunque l'artista sia di una finezza estrema nel gruppo della Vergine col Bambino sulla trabeazione della porta dell'edificio celata dall'asta dell'iniziale - una I - genialmente coronata appunto dalla trabeazione suddetta.

Il Martirio di S.Agata che ascrivo al Dei, rivela nella stessa iniziale - una O - sul fondo d'oro col bel motivo di due cornucopie dorate con lievissimi tratteggi, una squisita purezza disegnativa e coloristica nei fogliami, nei frutti e nei fiori pluricolori, perfettamente intonata alla composizione e quindi della stessa mano. In piccolo spazio, di una profonda inquadratura prospettica che - ad onta di una sua libera interpretazione - ha ricordato al Serra quella della Flagellazione di Piero, si svolge una scena assai popolosa, sapientemente architettata. Poichè per acquistare spazio, mentre dalla ribalta del primo piano a riquadri variegati e violacei la prospettiva ascende fino al gruppo della Santa col carnefice e del giudice seduto, i colonnati viola con capitelli bronzei discendono obliquamente a destra verso un minuto ma lontano paese collinoso. Le figure (la testa del carnefice

e quella del giudice furono in parte cancellate da qualche pio idiota), di un disegno sicuro che si precisa nel personaggio di tre quarti in primo piano, ammantato di viola e di verde e, con particolare delicatezza, nel nudo dell'aggraziata S. Agata si rivestono di colori trasparenti, preziosi per materia, con lucentezze nei capelli e lumeggiature auree nelle vesti. E tali preziosità si estendono all'ambiente aulico, con vibrazioni che rivelano un miniatore eletto, sensibile a certe note sonore specie nei punti salienti anche per gli effetti compositivi, come ad es. nei rossi scarlioni degli scudi degli armati, in gruppo compatto. Questa miniatura s'intona perfettamente con l'opera di Bartolomeo della Gatta dal ricordato _S.Lorenzo_ nella Badia d'Arezzo, alla _Crocefissione_ del Duomo di Sansepolcro - essa pure tornata da poco alla luce - fino al _S. Girolamo_ della Cattedrale aretina, opere al cui elenco vorrei aggiungere un ancora inedito affresco frammentario con _S. Rocco_ nella Chiesa di San Domenico di Cortona.

Per quanto riguarda qualche particolare, a sostenere l'attribuzione, si veda come l'angelo a sinistra della parte superiore della tavola col _S.Rocco_ per la Fraternita (1479) nella Pinacoteca di Arezzo si avvicini, per la sua zazzera lucente e in

parte per lo scorcio al surricordato personaggio della miniatura, in primo piano a destra, come il minuto perizoma di S.Agata ricordi i concitati panneggi così pollaioleschi degli angeli di quel dipinto, in cui la Madonna - dicemmo - è così geometricamente pierfrancescana; come il tipo della Santa si ritrovi nella donna con un bambino eseguita dal nostro nell'affresco del Signorelli nella Sistina (1482).

Quale approssimativa datazione possiamo supporre che spetti alla miniatura? E perchè il Dei può essere stato invitato a miniare per Urbino? Nell'opera del pittore i riscontri più calzanti ci vengono dai dipinti citati per raffronto, le cui date 1479-1482, considero più che il Dei, nato - come si vide nel 1448, esercitò, se vogliamo prestar fede al Vasari, l'arte della miniatura nella sua giovinezza.

Alla seconda domanda è altrettanto agevole rispondere. Vescovo di Arezzo per lunghi anni - cioè dal 1473 al 1497 - quasi in coincidenza col lungo soggiorno di Bartolomeo della Gatta in quella città, fu Gentile de' Becchi originario di Urbino. E il presumibile rapporto fra il presule ed il monaco è confermato dal Vasari - che conosce bene le cose aretine - quando scrive nella Vita del nostro che quel vescovo fu "molto suo amico" e che con lui "vi

veva quasi sempre nel palazzo del vescovado". Egli elenca inoltre ben tre opere eseguite per Gentile Urbinate: un Cristo morto in una cappella del palazzo vescovile, il ritratto di costui, il proprio ritratto e quello di altri nel dipinto murale di una loggia tra il Vescovado e la Cattedrale; la decorazione pittorica in una cappella del "Duomo Vecchio", poi distrutto, come è noto, nel 1561 da Cosimo I de' Medici.

Tanto basta per arguire che per desiderio o per suggerimento di Gentile Urbinate, Bartolomeo della Gatta ebbe parte nei libri corali della Cattedrale di Urbino. La serie di quei corali (che avrebbero dovuto essere almeno sei) non è completa. Probabilmentre tre di essi andarono dispersi e smembrati.Ma, sulla traccia del minio superstite, sarà forse possibile in qualche foglio staccato riconoscere la mano del monaco camaldolese che abbiamo veduto così raffinato miniatore. Come pittore dopo le opere di Castiglion Fiorentino, nulla possiamo dire di certo, su di lui perchè la tarda pala di Campriano (Arezzo) condotta con l'aiuto del discepolo di lui Domenico Pecori è così ridipinta che permette solo di vedervi una rielaborazione stanca di già noti elementi figurativi. E ritorniamo al Signorelli per concludere che non è possibile vedere negli affreschi di Loreto

traccia del Monaco camaldolese.Ma nemmeno si scoprono caratteri specifici di altri pittori nell'organica decorazione lauretana. Le discontinuità, sebbene gli aiuti affiorino soprattutto nel completamento di alcune figure cioè nelle parti secondarie come nei panneggi e nei piedi, fanno pensare che il Signorelli si sia valso di precedenti studi in cui affiora o Piero o il Pollaiolo o il Perugino, qui trasferiti, ma con una formidabile evidenza figurativa, in certi brani (gli strumenti musicali degli angeli ovvero gli scorci dei libri degli apostoli), oltre che nel complesso. E se in un apostolo riecheggiante Piero non solo per i larghi drappeggi ma perfino nei sonori colori rosso e verde a grandi risvolte bianche come la Maddalena di Arezzo, è l'espressione romantica che deriva da una commistione tra Perugino e Piero; e in un altro dallo scorcio deciso del braccio e della mano vediamo tratti che nel volto severo ricordano Giuliano de' Medici, troviamo negli altri apostoli - lontani dai tipi iconografici tradizionali - già determinati i segni della solida austera umanità cara al Signorelli, come il vecchio che prelude al S.Ercolano della pala di Perugia; ovvero il severo S.Matteo o il potente S.Agostino o il massiccio S.Girolamo.Ed a certi vegliardi corrispondono ideali figurativi propri

al Signorelli anche in quegli angeli così fervidi, fra i quali quello danzante con il cembalo e quello in ascolto delle dolci musiche che egli trae da una mandola. E quando ancora a tale piena espressione dell'arte signorelliana non si giunge e non appariscono fusi i motivi pierfrancescani e fiorentini, la sostanza pittorica è già quella del nostro, intesa a porre in rilievo la figura umana.

Nel piccolo dipinto di Brera con la Madonna del Latte, grandeggia il gruppo in un impianto derivato da Piero ma mosso, di una larghezza che ricorda i santi di Loreto, è potenziato in senso monumentale dalla linea fluente dei gravi panneggi del manto ravvivati da spruzzature aeree che già vedemmo a Loreto, dal quale esce il sontuoso broccato della tunica al braccio. Parata a festa questa Vergine dimessa negli occhi, composta e quasi triste, ci offre il tipo che l'artista conserverà; e la sua mestizia si oppone al pronto, vivace Bambino nel quale e nella bronzea corona delle teste alate di serafini - bronzea quasi per intensificare la solidità figurativa del gruppo - soprattutto in quello a destra in basso, si avverte un'eco delle languide forme del Perugino sebbene il moto improvviso, anzi lo scattare del putto riveli che per il

Signorelli l'arte è energia e movimento.

Questa monumentale Madonna andava unita - ed era un "segno" processionale - alla Flagellazione che offrì il pretesto a dimostrare le preferenze drammatiche dell'artista. Se egli conobbe per quest'opera il famoso dipinto di Piero, rinunziò a determinare lo spazio con la prospettiva architettonica ma - come nella Conversione di Saul - creò lo spazio per via di dinamiche figure avanzanti in quel proscenio bellamente ornato di cornucopie, palmette e volute come la cornice della cupoletta lauretana. Al movimento delle figure dà potenza quella parete di fondo tutta sbalzi di membrature e chiaroscuri di rilievi echeggianti l'antico che con discrezione qualche pittore settentrionale come ad es. il Carpaccio in una delle storie di S.Orsola, collocò per timida risonanza erudita. E vi riconosciamo pure un Ecce Homo che richiama con gli altri monocromati Francesco di Giorgio. L'indifferente tetrarca sta su di un alto bronzeo piedistallo verrocchiesco, per non interrompere la conclusa ritmica dei flagellanti intorno al mansuetissimo Cristo legato alla colonna di marmo variegato, sormontata da un bronzeo capitello e dalla statua d'un idolo guerriero con una corona.

Un artista come il Signorelli volto alla

azione, nel nudo trovava come già il Pollaiolo, la più libera possibilità di esprimer meglio sè stesso. E se nel flagellatore di schiena si può scorgere ancora il ricordo di un monumentale adamita, la figura in torsione precisa in tutto il corpo il suo moto brutale. Gli altri sgherri, dai due flagellanti a quello che per tendere una fune appoggia una gamba alla colonna, è uno scattare di muscoli, con una piena aderenza di movimenti. Si pensa così non allo statico Piero ma al Pollaiolo: alle Fatiche d'Ercole (c.1460) e all'incisione con la Battaglia dei nudi (c.1470). Ma anche si pensa alla perduta Flagellazione di Andrea del Castagno nel chiostro di Santa Croce, verosimilmente un po' diversa ma altrettanto veemente nei moti figurativi. Ai carnefici fan corona quali campioni della sinistra corte: altri sgherri in ricchi costumi della stessa schiatta sfrontata dei compagni di S.Paolo, mentre dal fondo s'avanza un calmo sacerdote che richiama a Piero.

Una luce che viene da destra in alto, conclude l'effetto estetico, illumina con pienezza la vittima, batte variamente contrastata con precisazione di stile nei personaggi, ne proietta con incroci potenziatori di movimento le ombre sul chiaro impiantito.

Il Signorelli lasciò il proprio nome sul rosso

fregio, soddisfatto di questa fatica con cui si cre deva un tempo iniziata la sua attività nota.

Invece la composizione tanto più complessa di quella della Conversione di Saul (ed anche delle Flagellazioni coeve o quasi), si direbbe più tarda;e lo confermano le fini lucenti lumeggiature allusive ad un raffinamento che troveremo pure nell'affresco della Cappella Sistina; poichè l'artista passa ora dal semplice ambiente della provincia a quello fasto so della Roma papale. L'opera del Signorelli nella Cappella Sistina deve cadere nei primi mesi del 1482. Egli vi è socio di Pietro Perugino il quale appare nel contratto del 27 ottobre dell'anno precedente in sieme con Cosimo Rosselli,Domenico Ghirlandaio e San dro Botticelli,impegnato nella decorazione delle pareti con fatti di Mosè, quale legislatore del popolo ebreo, e di Cristo in perfetto parallelismo. Non stupisca che il nome del nostro, citato dal Vasari, manchi nella convenzione. E' assodato che il Vannuc ci fu aiutato dal Pinturicchio, il Rosselli aveva vicino Piero di Cosimo, il Botticelli probabilmente Filippino Lippi e il Ghirlandaio i numerosi collabo ratori della bottega; nè possiamo negar fede al Vasari che al nostro dà nella Cappella Sistina due storie, di cui resta quella col Testamento e la Morte di Mosè. Il Signorelli nella Cappella Sistina ve-

niva dunque al seguito di altri artisti di rinomanza maggiore della sua, a cominciare dall'accorto e di qualche anno più giovane Pietro Perugino. E poichè la famosa cappella edificata da Sisto IV è il maggior monumento pittorico del Rinascimento a Roma occorre far qualche parola dei dipinti quattrocenteschi che l'adornano, anche perchè alcuni di essi ci spiegano certi caratteri dell'opera del maestro cortonese.

Ho detto monumento pittorico perchè l'architettura dell'ampio ed alto vano coperto da volte lunettate, è di una semplicità estrema, appena ravvivato dalla grazia lombardeggiante dell'iconostasi e della cantoria marmorea. Perciò le pareti hanno una loro regolare spartizione architettonica dipinta a tre ordini di pilastri ornati e trabeati di cui il primo a "vela" padiglionati di due colori, adorni dello stemma di Papa della Rovere; il secondo con le ricordate storie di Mosè e di Cristo come vedute nello sfondo di paesaggi aperti oltre i pilastri; il terzo con nicchie di costruttiva architettura dipinta essa pure, a lato delle finestre, recanti ognuna la statuaria figura di un pontefice, per fatica dei maggiori artisti che vi lavorarono dal 1481 in poi. E se Pier Matteo d'Amelia svolse nella volta una modesta ornamentazione con un fondo azzurro tempestato

prima che per Giulio II Michelangelo l'affrescasse, nella parete di fondo dove oggi domina il "Giudizio" del Buonarroti, grandeggiava sui fatti di Mosè e di Gesù un affresco del Perugino con l'Assunta (cui fu dedicata la cappella, inaugurata appunto il giorno dell'Assunzione, cioè a mezzo agosto del 1483) fiancheggiato da due storie: dal Ritrovamento di Mosè e dalla Natività di Cristo, entrambe dovute al pennello del Vannucci.

Con quelle storie s'iniziava in rigoroso parallelismo la vicenda dei due legislatori dell'antico e del nuovo Testamento.

Nelle pareti lunghe, da un lato è la Circoncisione dei figli di Mosè (vi si noti quell'angelo visto di schiena che sarà ripreso da Bartolomeo della Gatta nell'Assunta di Cortona) ideata dal Perugino e colorita dal Pinturicchio con qualche riecheggiamento figurativo fiorentino, scena vasta e campeggiante sullo sfondo di un verde paesaggio collinoso. Ad essa corrisponde sul lato opposto il Battesimo di Cristo (nel paesaggio integrato dalla predica del Battista e da quella di Gesù) sempre del Pinturicchio su disegno del Perugino. Al Botticelli spettano i due affreschi seguenti; l'uno col Roveto ardente, l'uccisione dell'egiziano, Mosè e le figlie di Ietro, la partenza dall'Egitto; l'altro col sa-

crificio purificatore della lebbra e, nello sfondo, le tentazioni di Cristo. Il pittore fiorentino in un paesaggio più semplice e scandito da alberi costruttivi crea un suo potente modo figurativo che nelle Figlie di Ietro si riveste di grazia, potenziata dalla ritmica linea poetica, tanto scoperta in altre opere come nella "Primavera".

Nel Passaggio del Mar Rosso e la sommersione del Faraone di Cosimo Rosselli, la drammatica composizione ha brani pittorici di fattura ben più elevata delle possibilità di quei pittore i quali rivelano la presenza di Piero di Cosimo giovane non già tra Diamante come vuole il Venturi, perchè essendo costui discepolo di Fra Filippo Lippi avrebbe dovuto presentare uno stile diverso.

Il Ghirlandaio dipinse, apposta a questa scena equilibratissima con lo sfondo della valle dell'Arno (ricordando modi compositivi e solide soluzioni formali di Massaccio) quella con la Conversione di Pietro e di Andrea svolta anche attraverso episodi inseriti nel paesaggio.

Di Cosimo Rosselli e faticosamente ideate: con colline che gravano verso i primi piani, secondo una narrazione lenta e inceppata, con figure mal costruite, sono le storie seguenti: l'una con Mosè che riceve le tavole della legge, le presenta al po

polo ebreo e le spezza; l'altra con la Predica di Gesù sul monte.

Vengono poi le composizioni forse più belle: quella del Botticelli col Sacrificio di Cora Datan e Abiron, di una azione scattante e drammatica, in uno spazio vasto dominato dall'arco di Costantino, che vuole forse emulare l'opposto affresco del Perugino con la Consegna delle Chiavi in una piazza silenziosa larga e profonda, la quale scopre il lato più originale del pittore umbro.Che la troppo compassata schiera sui primi piani resta slegata rispetto alle figurine arretrate.

Infine il ricordato affresco del Signorelli di cui si dirà, col Testamento e la morte di Mosè, corrisponde la Cena di Cristo del Rosselli, deteriore prodotto della immaginazione di questo pittore che nella forma concava della tavola, si allontana,peggiorandola, dalla tradizione fiorentina da Taddeo Gaddi, al Castagno, al Ghirlandaio, rende dispersivo l'insieme inserendo nel fondo i tre episodi dell'Orazione nell'Orto, della cattura e della Crocefissione di Gesù; riveste di lumeggiature auree le figure per favorire il gusto di Sisto IV. Nella parete di facciata la Contesa fra gli angeli ed i dannati per il corpo di Mosè, del Signorelli, e la Resurrezione, del Ghirlandaio, finivano la serie

delle storie dei due Lagislatori; ma le due ultime vennero rinnovate durante il Cinquecento. Nelle dodici superstiti è vivo il proposito di rendere quanto più possibile attuale la fiaba biblica ed evangelica con ritratti di personaggi contemporanei quasi tutti della corte papale alcuni dei quali, con maggiore o minor successo, lo Steinmann (Die Sixtine Kapelle), già ricordato, ha cercato di identificare. Nel che i precedenti si possono trovare, durante il tardo Trecento, a Padova (Altichiero ed Avanzo) e a Firenze (Agnolo Gaddi); ma soprattutto a Firenze nel sec. XV con Masolino e Masaccio al Carline in aspetto molto limitato, ampliato nei perduti affreschi della cappella di Sant'Egidio di Domenico Veneziano, del Castagno e del Baldovinetti - come c'informa il Vasari - e nel sacello dipinto dal Gozzoli nel Palazzo Mediceo. Nella Cappella Sistina si giunge però ad una quantità di ritratti mai prima raggiunta, la quale era certo in rapporto con le sollecitazioni dei personaggi della Roma papale che ritenevano in tal modo di immortalarsi.

Per tornare ora al Signorelli, l'affollata schiera di figure sui primi piani dell'affresco che gli appartiene (ma per l'unità del complesso delle altre storie, non certo spartito da lui, raccolta

non su una ribalta, bensì entro i limiti dei pilastri che dividono le singole storie) ci richiama a tutta prima un comporre alla Piero della Francesca, ad es. la Battaglia contro Cosroe dove il trono del deposto monarca sta alto come qui Mosè che spiega la legge. Solo percepiamo in un secondo tempo il gruppo digradante a destra e la masse figurative sporgenti o arretrate con certa varia simmetria che governa la composizione, non drammatica e pertanto lontana dalle preferenze di Luca. Inoltre questo creatore di uomini, sia per adeguarsi agli altri scomparti, sia per necessità narrativa, ha dovuto aggiungere un paesaggio. Alti dirupi digradanti profondi in una valle a destra, si congiungono a un altipiano a sinistra,e vi crescono alberi di eco fiorentina ma con accentuazioni umbre. E' un paesaggio finito come nel Signorelli non vedremo mai più; frutto di uno sforzo realizzato forse, proprio per la sua finitezza, in gran parte da collaboratori. E l'artista vi confinò storie alle quali egli dette minore importanza: Mosè che accompagnato da un angelo contempla dal monte Nebo la terra promessa, che discende dal monte, e la morte di lui. Invece particolare valore dette ai due episodi sul primo piano: la Lettura della Legge alle dodici tribù del popolo di Israele e Mosè che passa la verga, il simbolo cioè del comando, a Gio-

suè. La composizione interamente appartiene al Signorelli anche se - insistendo sui contrasti nel presentare figure in piedi e sedute - non può rilevarne le doti native. Ma egli pose l'accento sulla figura del patriarca, emergente nella prima scena con la testa illuminata - per un chiaro rapporto ideale con lo sfondo della valle della terra promessa. Ed in quella schiera foltissima di quarantadue figure si scoprono vistosamente negli impianti e nei tipi le tendenze di lui, specie nei personaggi inguainati negli attillati costumi o nudi, atte a porre in valore la figura umana. Così l'uomo visto da tergo al limite destro; così il giovane di tre quarti nell'asse della composizione e quello seduto e nudo - che personifica la tribù di Giuda - realizzati con gusto edonistico e nel contempo volti a rimarcare, - senza turbare la continuità del complesso - anche nel colore, il conchiudersi di uno degli episodi che si raccolgono con sincretismo che troveremo a Monteoliveto e ad Orvieto, nella vasta composizione. Ed è signorelliano, sebbene non del tutto realizzato il giovane dietro Mosè che lascia il potere e coi suoi compagni vicino ai cortigiani della _Flagellazione_ di Brera.

Ma la qualità pittorica del complesso e la sua potenza realizzatrice rivelano discontinuità di mano.

Dalle sei figure di destra così signorelliane si stacca, a partire dall'uomo col bastone, tutto il gruppo intorno a Mosè, che nelle figure pingui ma gentili e delicate condotte con minutissime pennellate, e ornati aurei quasi da apparire pulviscolo d'oro suggeriscono Bartolomeo della Gatta. Torna invece il maestro nelle robuste seguenti figure virili fino a quella di Mosè, in cui interviene di nuovo nell'opera di finitura il Dei ed alle sei ultime compreso dunque Giosuè, in cui gli stessi tipi e l'intonazione ocracea alludono ad una traduzione in senso umbro che Ad. Venturi precisa facendo il nome del Pinturicchio. Non solo ma nelle stesse parti autografe, sembra che il sottile pennello lucente del Dei, cui spettano anche le storiette del paesaggio, sia passato - assente il Signorelli che deve aver lasciato ad un certo punto il lavoro per altra fatica - ad attenuare e ad unificare in una intonazione più chiara le bronzee figure ideate dal Cortonese.

Anche l'azione è poco impegnativa. Le figure in posa partecipano senza interesse, come per dovere di ufficio ad una cerimonia, a quegli eventi così memorabili per il popolo ebreo. E son certo ritratti, taluno dei quali si è tentato d'identificare con scarso successo. Concludiamo perciò che anche in questo il rude cortonese si era adattato al gusto del

l'ambiente, al tono diffuso in tutta la Cappella. Non solo ma nello stesso comporre che s'avviva col ricordato sincretismo di origine antica, di scene secondarie nel fondo è il legame della tradizione, da Masaccio al Ghiberti, e nella Sistina continuata dai maestri fiorentini, che affiora in un caso nello stesso Piero (nella prima delle storie di Arezzo), contro l'umanistico concetto albertiano del comporre rigorosamente unitario, caro al Mantegna.

Al Signorelli debbono spettare nella Consegna delle Chiavi del Perugino, le teste di due solenni vecchioni intonati a lui per solidità di fattura e per il tono severo, supposti dal Venturi di Bartolomeo della Gatta.

Prima ancora che egli desse principio alla opposta storia di Mosè egli potè dimostrare così allo ambiente romano come sapesse dipingere.

Ma l'artista dovette soprattutto impegnarsi in una seconda composizione della Sistina, nella parete interna della facciata che la vecchia storiografia gli ascrive: la lotta fra l'Arcangelo Michele e Satana nel contendersi il morto patriarca, opera rinnovata da Francesco Salviati alla metà del Cinquecento e poi restaurata da Matteo da Leccio. Il Signorelli infatti si è rivelato fin qui pittore solenne di storie, ma soprattutto esprime meglio se stesso in quel-

le drammatiche atte a scatenare le passioni umane, in sostanza a porre in evidenza i valori di movimento per cui era dotatissimo e noi ci immaginiamo quali pretesti figurativi dovette offrirgli quella composizione, sostituita in seguito al parziale crollo della parete, al tempo di Adriano VI. E' stato detto che in essa (Mancini) il cortonese dovette ispirarsi al canto XXVII dell'Inferno, dato che ad Orvieto lo troviamo mirabile illustratore dell'Alighieri. Quel canto ci offre infatti con rara evidenza il contrasto fra S.Francesco ed "un de' neri cherubini" per l'anima di Guido di Montefeltro contrasto finito con la vittoria del diavolo perchè il peccatore "diede il consiglio frodolente". Meglio nel caso sarebbe stato ricordare la tenzone fra "l'angel di Dio" e "quel dell'Inferno" per Buonconte, figlio di Guido, nel V canto del Purgatorio perchè l'anima è salvata sebbene il demonio faccia scempio, cioè "altro governo" del corpo. Per passare però al campo più concreto delle arti figurative il Signorelli nell'arte gotica Italiana, avrà notato mostruosi e scattanti personaggi infernali. Però se pensiamo che a Monteoliveto il nostro rappresentò i demoni che demoliscono la casa, e rapiscono l'anima del prete Fiorenzo con una furia che ricorda nordiche cupe fantasie, non sembra temerario supporre che per realizzare

quella scena, Luca abbia conosciuto incisioni o dipinti di Oltralpe. Tanto più che - lo vedremo fra breve - un nuovo elemento culturale, cioè l'apporto dei fiamminghi e dei tedeschi, concorre a formare il linguaggio proprio del maestro; e non possiamo rammaricarci abbastanza che il secondo affresco signorelliano della Sistina sia andato perduto. L'assimilazione non perfetta delle varie risonanze, con una conseguente espressione stilistica oscillante, caratterizza le opere del Signorelli considerate fin qui; nelle successive egli giungerà a fondere in una propria coerenza stilistica le varie componenti e ad esprimere in pieno le proprie possibilità di grande pittore.

II - LA PIENA OPEROSITA'

La pala per il Duomo di Perugia, commessa dal Vescovo Iacopo Vagnucci di origine cortonese, segna l'inizio di questa attività nel 1484.

Quel trono gracile, memore di quello pierfrancescano di Cosroe, è appena capace pel gruppo monumentale, dell'assorta Madonna e dell'energico pingue Bambino, al centro di una serrata composizione verticalistica. L'estatico Battista, il fervoroso

S. Onofrio, il fiero S. Lorenzo e il solenne S. Ercolano adorano e contemplano; l'angelo non bello, esile e panciuto prova con naturalezza la tiorba. Gli echi di opere precedenti, specie di Loreto, (si veda il tanto più aderente e compatto S. Ercolano rispetto ad un apostolo lauretano) si fondono in un linguaggio unitario tessuto di un fermo disegno, come dimostra proprio un disegno con la testa del Battista conservata a Stoccolma. Le figure foggiate nel bronzo, illuminate da sinistra con luce contrastante, si adeguano alla dura materia dei ricchi gradini marmorei e dell'esile trono bronzeo. Tutte poi sono vivificate da una tensiva altezza morale, stagliate contro un dorato cielo luminoso uniforme, in cui si perdono i due angioletti, timido padiglione umano a quegli energici personaggi. Le pale fiorentine contemporanee ispirano il cortonese, che però rinuncia quasi del tutto al paesaggio presentato appena in una minima parte che direi simbolica, per esaltare l'uomo perfino nella verticalità della composizione, distaccata da quelle fiorentine svolte di solito orizzontalmente; esaltare così consono al nudo vibrante del S. Onofrio che non ha invero, come fu detto (Sussler), nulla di gotico ma si ricollega agli esempi di Donatello, Andrea del Castagno e Pollaiolo.

Quei bicchieri con i fiori richiamano un particolare della grande pala ordinata da Tommaso Portinari ad Hugo Van der Goes intorno al 1475 per Sant'Egidio a Firenze ed ora agli Uffizi, così meticolosamente realistica. Si può aggiungere come il pittore fiammingo agisca nel Signorelli non per il suo particolarismo ma per certe profonde sonorità di tono in quei parati sontuosi in cui Luca emula anche per la resa delle stoffe il Pollaiolo, e vale soprattutto per i contrasti luministici che investono la sostanza pittorica volta non a raffinate minuzie bensì a sintetica potenza plastica.

Questa è l'esperienza che l'artista trae dal mondo fiammingo, che troviamo pure in un mirabile quadretto del Louvre con la Natività di S. Giovanni Battista per altri più tardo, ed invece perfettamente intonato con la pala di Perugia per la dura materia dei personaggi di una plastica potenziata dalla linea, che assumono un aspetto come di bronzo dorato, per la compostezza di questi, per la luce che viene violenta da sinistra perfettamente unitaria e che variamente batte e limita le figure nel nudo ambiente grigio. Proprio in effetti di contro luce la pittura giunge tanto più tardi alle vellutate delicatezze tonali di un Ver Meer; qui nel giovane sulla

porta con le nitide ombre portate costruisce una sintetica massa bruna, con sempre vivo il ricordo dell'armato a sinistra nel Sogno di Costantino di Piero.

Documentata è negli anni successivi l'attività di Luca, fra l'altro per uno stendardo eseguito a Città di Castello per la Fraternità della Madonna nel 1488, onde ricevette, il 6 Luglio di quell'anno la cittadinanza onoraria per sè e per i suoi eredi. Ma scarseggiano le opere e solo ipoteticamente possiamo suggerirne le tappe fino a due pale datate, per Volterra, del 1491.

La Sacra Famiglia della Galleria Rospigliosi dimostra per la presenza del S. Giovannino il costante rapporto con Firenze e certo fu dipinta per un committente fiorentino. La potenza formale dell'opera si conchiude in un mesto raccoglimento familiare intorno al Putto così vivo, accentuata dalle lumeggiature e dalle luci di una composizione compatta ed armonica, adattata alla forma arcuata (in origine un tondo?) secondo noti modi fiorentini.

Il Putto è inversamente ripreso in quello, poi rifatto dal Sodoma, nella Circoncisione per San Francesco di Volterra, ora a Londra. Scena solenne con le figure presentate ad una ribalta vista in prospettiva contro il fondo di una chiesa triabsida

ta, dalle gravi membrature adeguate al severo insie
me figurativo da cui si stacca nella varietà degli atteggiamenti la figura femminile di schiena con la nota sonora del suo manto - sempre per una personale interpretazione di accenti cromatici fiamminghi, di un impianto instabile, lieve rispetto al grave S. Giuseppe, fra quelli orientali abbronzati - che l'artista aveva veduto a Roma - con i turbanti di stoffe zonate già care al Signorelli che vi insisterà sempre.

L'abside ha valore di fondale non di decisivo elemento spaziale, ma col suo cavo preso dalle architetture pierfrancescane, serve ad arretrare con effetto grandioso la coerente e monumentale massa figurativa e a farvi emergere Simeone che intona il canto del ringraziamento, mentre le pesanti membrature e i profeti ad altorilievo decorativamente collocati entro tondi, potenziano i valori figurativi col loro movimentato contrastare plastico. Il che è del tutto intonato al severo carattere del maestro, poichè già vedemmo lo stesso potenziamento, sia pure meno monumentale, nella _Flagellazione_ di Brera.

Nel marzo del 1488 Lorenzo il Magnifico visitava Cortona ed è verosimile che qualche tempo dopo nascesse, in rapporto con l'umanistico ambiente

mediceo, quell'accolta d'ignudi che era l'Educazione di Pan del Museo di Berlino, distrutta dalla guerra. Il nudo che Luca prediligerà da ora innanzi negli studi dei suoi quadri e sfoggerà ad Orvieto, perchè aderente alla sua visione, è proprio in rapporto con certe tendenze filosofiche volte ad esaltarlo negli aspetti più gagliardi, come fa ad es. il Valla nel preferire (De Voluptate) la bellezza virile di un Ercole a quella androgina di un Narciso (Vischer). L'Iddio seduto in un mitico paesaggio, già descritto nei suoi attributi da Servio in un commento alle Bucoliche, con le corna per ricordare la luna che qui è rappresentata dietro alla figura in rispondenza della testa, e a ricordare i raggi del sole, la faccia arrossata come l'aria, sul petto la pelle faunina stellata a riecheggiare il cielo, aveva appunto un manto tempestato di stelle, ispida la parte inferiore del corpo a ricordare la vegetazione e la fauna terrestre, le incrociate zampe caprine a significare la solidità della terra. Egli recava inoltre la zampogna dalle sette canne a dire l'armonia delle sette zone celesti e il bastone ricurvo a significare il giro dell'anno che si chiude in se stesso.

Pan evocato dal Petrarca (Africa, II, 194 ss.) considerato dal Boccaccio (Genealogia deorum genti-

lium), dal Sannazzaro (Arcadia), dal Poliziano (Rusticus), da Lorenzo de' Medici (Altercazione, cap. IV), da Severo Minervio (Ecloca quae inscribitur Laurus) quale dio della natura e della musica durante la Rinascita, nel dipinto del Signorelli, gagliardo e cinto da una grande zazzera allucciolata, guardava verso un uomo maturo intento a discutere, identificato con la Speculazione.

Le altre figure, che con questa davano luogo ad uno schema a piramide tronca, rappresentavano l'Adolescenza, identificata nel bellissimo nudo di destra, la Giovinezza nel robusto personaggio adagiato in primo piano e volto alla marmorea immagine di donna così riservata, anzi isolata ed impassibile, forse Siringa, la ninfa che sfuggì a Pan e fu tramutata in canna con cui il desolato iddio costruì la zampogna che egli suonava a conforto del suo amore. Infine nel nudo di destra, così memore del S. Onofrio di Perugia, si riconosceva la vecchiaia. Pertanto si sintetizzavano in quei personaggi intorno a Pan le fasi della vita umana anzichè le quattro stagioni come alcuni supposero. I riecheggiamenti dei grandiosi adamiti di Piero e degli affreschi lauretani oltre che della pala di Perugia conducono alla esaltazione del nudo fuori di ogni fervore drammatico, in una solida statica monumentale,

nel superamento di ogni intellettualismo. La favola classica voluta dal Magnifico a rievocare un rapporto di dolce amistà con la natura, rivive in una mirabile armonia soffusa di lieve mestizia, accompagnata dal senso misterioso dell'uomo e della natura, popolata di fantastiche lucenti masse rocciose, di antiche architetture, di alberi presso i quali è come una risonanza del bel nudo acerbo di Siringa, in una donna seduta e assopita, (forse la ninfa Eco, l'amata di Narciso?); un insieme dunque in cui il classicismo è uno stato d'animo cioè misurata pienezza di vita nella contemplazione di quanto è eterno ed affascinante sulla terra, dalla bellezza fisica all'altezza dell'intelletto, legato all'umanesimo fiorentino, ma di una sanità morale visibile nel taglio robusto dei personaggi di grande evidenza plastica. E' un insieme lontano dal sottile pathos e dall'ombra discreta dei trasognanti raffinamenti cittadini di un Botticelli,dove ben altra è la rappresentazione della poesia della natura.Ma questo dipinto non cela la sua derivazione dallo schema di certe sacre Conversazioni svolte in latitudine per un evidente prevalere del gusto fiorentino. La calma contemplativa che vi vediamo, appena incrinata dalle nubi che sembrano shrapnels scoppianti, è propria delle opere di questo periodo. Nè può es-

ser lontana dalla rievocazione del mito di Pan, la tavola degli Uffizi con il busto del Battista fra due profeti a monocromato entro capaci patere e nella parte inferiore entro un tondo, di quelli che adornarono le case fiorentine, la grande, dilatata immagine della Vergine col Putto che si trastulla, ma unita ad un favoloso paesaggio popolato d'ignudi pastori romantici echi di classiche notazioni che il robusto cortonese ama rievocare in rapporto col clima umanistico di Firenze e di Roma. Così sulla preminenza del gruppo è il lontanare del mondo idilliaco della natura, visto da un uomo rude e schietto in quei pastori che suonano il flauto.

In altre due pale per Volterra oggi in quel Museo comunale, entrambe datate 1491 e firmate, riappare il Signorelli dinamico. Una - quella di Sant'Antonio alla Ripa - si congestiona di un gran numero di figure. Due dottori della chiesa - fratelli a quelli lauretani - fanno da basamento al triangolo al cui vertice è la testa della Vergine, in una architettura di figure che si inserisce nel clima fiorentino in cui aveva operato Leonardo, mentre torna nel bassorilievo marmoreo il chiaro ricordo dell'antico. E ciò va notato, anche se il carattere macchinoso e la deteriore qualità pittorica di qualche parte, da un lato rivelano la tendenza alla pesantezza e alla ple-

toricità osservabili in opere successive; dall'altro la presenza della collaborazione. All'espanso Bambino corrisponde l'estendersi della composizione nel piano superiore con i due gruppi di angeli e di santi, fra i quali il Battista riecheggia quello Rospigliosi.

Il Signorelli non ha collaboratori nella coeva Annunciazione per il Duomo volterrano. La Vergine in piedi, si ritrae con gesto di umana dignità di fronte all'angelo vicino al giovane che nella Sistina rappresenta la tribù di Levi, il quale sopraggiunge deciso. Il fare vibrante del complesso e l'andamento verticalistico della pala intonata a quella vitalità con ricche architetture marmoree di ispirazione lombardeggiante (la esuberanza lombarda era penetrata nell'Italia centrale) alle quali ed al David entro un clipeo sopra la porta, è affidata un'intenzione plastica. E si apre profondo lo spazio per il forte scorcio della loggia alta su di una paesaggio con ripide roccie umbreggianti e fabbriche antiche, scoprendo per larga parte il cielo in cui vagano nuvolette scoppianti, ma in cui domina soprattutto un impetuoso Eterno, entro una grandiosa gloria angelica. Nella religiosa leggenda il Signorelli trasferisce un effetto spettacolare anche nei moti così vistosi, che ci ricorda l'affresco di Melozzo nell'abside dei Santi

Apostoli a Roma. Eppure non è in certi aspetti un
po' teatrali il miglior Signorelli.

La pala manca oggi del gradino. Ma quattro pez
zi di predella in cui la narrazione è sintetica, in-
calzante e talora drammatica - cioè di una emotivi-
tà intonata alla tavola e di uno stile che con essa
concorda - sarebbero del tutto degni di figurare
sotto la fervorosa *Annunciazione* di Volterra. Ecco
in una della raccolta del Conte di Craixford a Lona-
dra, *S.Giovacchino cacciato* a viva forza dal tempio;
e poi annunciato dall'angelo; ed il suo incontro
con Anna, in un paesaggio profondo, di quelli che
già conosciamo. La *Nascita della Vergine* nella stes
sa collezione, ha un impianto diverso, ma si svolge
in un interno ugualmente nudo, come nella splendida
tavoletta del Louvre;e da quella riprende il partico
lare,qui fuori di luogo,del vecchio che scrive.Alter
nato con l'interno precedente,ancora un paesaggio è
nella *Presentazione al tempio* già nel Museo di Kas-
sel, che l'antico riecheggia in un arco di trionfo;
infine in un altro pezzo già nello stesso Museo tra
lisce pareti, con altra alternanza - si svolge la
movimentata scena dello *Sposalizio*. E' un efficace
saggio questo - con la *Natività del Battista* del
Louvre - delle possibilità del Signorelli nei picco
li spazi delle predelle. Tuttavia il forte contrasto
luministico di quel quadretto si è attenuato,sebbene

ne venga una scioltezza maggiore ed una più densa unità. Varie opere hanno assonanze o ripetizioni formali con l'*Annunciata* di Volterra e le sono vicine, come la *Natività* del Museo Nazionale di Napoli che ne ripete le ricche architetture e si avviva di un vivacissimo viaggio dei Magi nel fondo; ovvero la grigia severa *Sacra Famiglia* del Museo Iacquemart Andrè a Parigi, con la Vergine atteggiata come l'Annunziata. Nè è escluso che certo rallentato operare suggerisca la presenza della bottega di cui doveva già aver fatto parte un Giovanni Battista, troppo modesto bensì nell'unica sua fatica sicura: una piccola pala del 1493 in S. Girolamo di Città di Castello, così secca nel disegno, arida e legnosa nelle tinte da rasentare il folclore dei maiolicai di provincia.

Interamente autografo è il *ritratto* di vecchio a Berlino, (di ritratti già il Signorelli aveva popolato l'affresco della Sistina), fra quelli così rari su tavola, certo il più bello. In esso la forte individualità, lontana da ogni descrittivismo come nei fiorentini, è affidata a quei lineamenti energici, riassunti nel gagliardo modellato che accentua l'interiore serietà e decisione. La stessa sobrietà è nel costume di poche note distese rosso squillante in luce meridiana del berretto e della cappa con ri

svolte nere; e nell'ambiente con due sole architettu
re classiche, due ignudi, di cui uno soccombente, e
due donne gesticolanti. Figure da tragedia antica in
una esecuzione a gran tratti contrastante con la fi-
nitezza del personaggio per il quale si pensa ad un
giurista.

Sembrerebbe di poco più avanzato il *tondo* della
Galleria Pitti - nuova prova di sapienti distribuzio
ni figurative - di intimità famigliare, dove il
S. Giovannino è sostituito da una Santa Caterina (?)
attenta e convinta, a mezzo busto, come le altre figure.

Il piccolo Gesù, di compatto modellato, servì
con alcune varianti per l'*Adorazione dei Magi* del
Louvre proveniente da S. Agostino di Città di Castel
lo, del 1493. Ma questa è opera composta faticosamen
te, macchinosa e pletorica che inizia modi compositi
vi con felici, ripetuti dall'artista in quest'ultimo
decennio del secolo. In un paesaggio senza aria quan
tunque con qualche profondità e notazione umbreggian
te, fra le quinte contrapposte di una roccia e di u-
na semplificata architettura ad arcate, è concentra-
to il corteo con qualche gustoso particolare di am-
biente che prelude agli affreschi di Monteoliveto,
ma senza unità. Il complesso si risolve in una esibi
zione di costumi da parata, soprattutto militareschi,
con piena aderenza ai tempi ed al luogo, in equili-

bri di impianti e di tipi gà noti specie della Circoncisione di Londra. Da qui è trasferito di peso ma inverso il gruppo mediano, pur dandoci della Vergine un tipo diverso, più asciutto. Mentre il gesto del giovane re in piedi sarà ripetuto in una figura femminile a Monteoliveto dove ritroveremo anche quei cavalieri e quei cavalli espressionistici. Credo che sia riconoscibile nella folla il profilo del castellano Paolo Vitelli (la quarta figura a sinistra); ma ad onta di questo riferimento a quell'uomo d'arme famoso per il reclutamento di soldati mercenari, l'artista non s'impegnò troppo e lasciò che la bottega con festaioli e paesani colori vistosi, intervenisse in quest'opera, in sostanza mancata, nel suo aspetto di grande pala d'altare da parata.

Il piccolo gonfalone dello Spirito Santo ad Urbino dell'anno seguente, è composta nella Crocefissione, più abilmente. Però dalle quinte del descrittivo paesaggio sono spinti in avanti i personaggi condotti con un fare miniatorio da predella, che non rinunciano ad un formalismo che raggiunge il massimo nelle metalliche armature degli sgherri. I tipi si addolciscono, divengono più intimi e patetici; hanno un più misurato senso drammatico nel Cristo che risente del Perugino e librato contro il

cielo si eleva sul tumulto dei sentimenti umani, della fervorosa Maddalena, e dell'accorato S.Giovanni degno del Giambellino.

Ma soprattutto è da notare il gruppo coerente della vergine svenuta e delle pie donne di un pathos austero ed umano, in cui già germinano i modi delle potenti e severe Pietà che il Signorelli dipingerà più tardi, all'opposto del pathos mollemente aggraziato del Perugino. E se la Discesa dello Spirito Santo, culminata da una figura rossastra dell'Eterno, allude ad una certa ampiezza a scapito della costruttività, il disadorno vano in cui è allogata (i saloni del Palazzo Ducale ne sono la fonte ispiratrice), pone in risalto la maestà figurativa della Vergine e soprattutto la contegnosa nobiltà degli apostoli battuti variamente dalla luce che scendendo dall'alto su di essi ne avviva i particolari. Ma attraverso una traduzione non realistica bensì plastica e se vogliamo piuttosto dura e legnosa non priva dell'intervento degli aiuti.

Due anni dopo l'artista tornava nella tavola con la Natività nella Galleria Nazionale di Londra per S.Francesco a Città di Castello, ad un'opera pletorica. Nel faticoso, sommario paesaggio la scena con l'Annunzio ai pastori e quella rara del censimento o la solitaria figura romantica del pastore che

suona la cornamusa, potremmo dire giorgionesca, veduto oltre un dirupo a tunnel o particolari sommessi della flora, nel Signorelli (per possibile influsso di Leonardo di cui aveva certo inteso parlare da Francesco di Giorgio) sono brani che presi separatamente hanno un loro vivo sapore, ma che in quel paesaggio incombono sulle figure dei primi piani. E il bellissimo motivo del cerchio compatto degli adoranti che si stringe intorno al Putto è come soffocato ed anche turbato dal dispersivo riempitivo dei due pastori in piedi che ricordano Hugo van der Goes e il Ghirlandaio.

Presso a poco in questi anni si collocano tre superstiti ritratti dei Vitelli - Signori di Città di Castello, come fu detto - che tutti dovevano campeggiare contro uno sfondo paesistico, riapparso in due di essi: quello di Niccolò, di più alta e bella materia (già nella collezione Cook a Richmond ed ora nel Barber Institute of Fine Arts di Birmingham), caratterizzato nel profilo quasi assente, - per certe rimarcate pieghe del volto, eseguito forse su una maschera funebre (il Vitelli era morto nel 1486); quello del figlio di lui Paolo (decapitato nel 1499) in armatura lucente, e di un modellato robusto e di colorito vivace, ed arrossato, come il ritratto, che gli corrisponde, dell'altro figlio Vitel

lozzo, strangolato nel 1502 a Senigallia dal Valentino. L'impostazione degli ossuti profili sul collo massiccio specie nei due ultimi ritratti, oggi nella raccolta Berenson a Firenze, dimostra quanto ancora dell'insegnamento di Piero restasse nel Signorelli.

Escono anche dall'operosa bottega di Luca splendidi tondi (Corsini e Baduel a Firenze) in cui le pose concluse dei santi si risolvono in solenni simmetrie che intensificano l'adorazione con un superamento del troppo scoperto schema decorativo. La bottega interviene anzi soverchia nel Martirio di S. Sebastiano già in S. Domenico di Città di Castello, datato nella scomparsa predella nel 1498. Ha la pala andamento a semicerchi che tende all'alto, in quella stretta forra tra due monti sparsi di curiosità ed architetture archeologiche e con quell'erta salita ripresa dal Borgo alla Croce di Anghiari, ed è in rapporto con augusti esemplari. (Pollaiolo). Il dipinto reca pure pentimenti in uno degli arcieri di forte modellato; tuttavia proprio negli slancianti arcieri scattanti e nella testa del santo di tono umbreggiante, bensì di espressione severa, rivela energia e particolari stupendi.

Il tipo austeramente melanconico della Vergine aveva trovato in quegli stessi anni piena realizzazione nella cosiddetta Madonna di Misericordia in S.

Lucia di Montepulciano (infelice tuttavia nel Bambino), già parte mediana di un trittico che sembra collegata alla predella degli Uffizi, proveniente dalla stessa chiesa. Le tre storie (Annunciazione, Adorazione dei pastori, Adorazione dei Magi) vi spaziano ariose in un paesaggio umbreggiante per la sua ampiezza e la sua profondità, oltre che per i particolari, con un largo scandire delle plastiche figure e dei gruppi, nel raccontare semplice che ci fa notare la veemenza dell'Annunciatore, potenziata dai panneggi spezzati, il raccoglimento dei pastori nella ripresa di un motivo già veduto, il piglio sfrontatamente soldatesco e l'interesse ai pittoreschi costumi contemporanei della scena dei Magi. Sono questi i precedenti immediati del ciclo nel chiostro grande di Monteoliveto Maggiore con le storie di S. Benedetto ispirate ad Iacopo da Varagine, che il Signorelli fu chiamato a dipingere nell'estate del 1497, in prosecuzione delle storie iniziate nel 1474, da Mariano di Matteo da Roma, poi sostituite dagli affreschi del Sodoma. La leggenda del santo era stata narrata durante il Medioevo, fra l'altro nel Sacro Speco di Subiaco e da Spinello Aretino nella Sacrestia di San Miniato al Monte a Firenze. Qui durante il primo Rinascimento; Giovanni di Consalvo portoghese ed altri avevano dipinto storie del Santo

predetto con audacie prospettiche alla Paolo Uccello nel Chiostro cosiddetto degli aranci annesso alla Badia Fiorentina. Ma il Signorelli non si collega ad alcuno di questi precedenti. Noi tuttavia ci domandiamo se trasferito l'ordine narrativo dei gradini delle pale nella decorazione murale, esso aumenti o diminuisca di efficacia in un autore come il nostro. Risponderemo in seguito a questa domanda. Intanto va notato che la conservazione degli affreschi in più punti precaria per le alterazioni di colori, specie per le biacche divenute nere, ostacola ma non impedisce un giudizio, e possiamo sempre notare un netto distacco fra le prime quattro storie e le seguenti. In quelle è esaltata la militante vita monastica di S. Benedetto e dei suoi monaci che esplorano nelle bianche tonache paesaggi profondi, in queste penetra un tono profano che vi assume talora aspetto soverchiante. Ed anche lo stile come vedremo muta. Così nel primo episodio con la punizione del prete Fiorenzo che si era rallegrato perchè il Santo aveva lasciato Subiaco, travolto dalle macerie della sua casa crollata, la scena si svolge in un piano arretrato mentre prende rilievo più innanzi la rampogna di S.Benedetto, in viaggio (vestito di scapolare, con la rossa borsa e il breviario) al monaco che con letizia l'aveva informato dell'e-

vento. Ma noi nella squilibrata composizione più che il gruppo incomposto dei monaci dai volti arrossati (e in quei triti panneggi ha certo parte la scuola) apprezziamo quei neri demoni che demoliscono furibondi la casa di Fiorenzo e quelli che portano l'anima negra del peccatore già tormentato da un flagellante alle pene eterne. E' un anticipo delle evocazioni infernali del Signorelli ad Orvieto e con bizzarie mostruose di fonte presumibilmente nordica, sebbene l'arte italiana, fino dalle elevate prove di Giotto ad Assisi (Cacciata dei demoni da Arezzo), avesse i suoi precedenti che il Signorelli conobbe.

Nel secondo affresco col Santo che evangelizza Montecassino mentre in un porticato dai bronzei capitelli un gruppo di monaci abbatte un idolo (e un diavoletto fugge nel cielo, animato dalle solite nuvolette scoppianti) proprio l'impostazione dell'edificio prelude quella del grande affresco orvietano con la storia dell'Anticristo. E qui soprattutto si notano, sulla composizione a tre masse in diagonale (ripresa più complessa dello schema della _Conversione di Saul_ a Loreto) quelle rocce cangianti e quasi liquide, dal sulfureo al giallo, dal nero al celeste, per i loro sinistri bagliori infernali. E se i volti arrossati recano i segni robusti che caratterizzano il maestro i corpi - eccettuato il Santo in cocolla

e il monaco con la reliquia- s'appiattiscono in quelle vesti faticose (specie nella folla che rievoca tipi del martirio di S.Sebastiano a Città di Castello) ed alludono alla collaborazione.

La scena seguente: la Caccia dello "nimico" di sotto una pesante pietra, durante la costruzione delle celle, l'incendio fatuo della cucina, lo scavo dell'idolo, vale per la larghezza della composizione con quelle lontananti montagne geometriche, per la vitalità e il fervore dei moti incomposti, con parte delle figure alla ribalta, secondo i noti modi signorelliani. Ma anche qui l'esecuzione è affrettata e pallidi si son fatti i volti per un mutamento sensibile, anche se in parte dovuto agli alterati colori.

I quali lo sono pure nella scena seguente, dove presso la quinta di un edificio rosso cupo S.Benedetto severo resuscita un "monacello" caduto per intervento del demonio da una casa che i religiosi costruivano. La norma narrativa è la stessa poichè in tre tempi si svolge l'episodio: la caduta presente il diavoletto demolitore; la vittima recata presso il Santo e la resurrezione; parte questa figurativamente più elevata.

Ma nella scena successiva, che è il capolavoro del ciclo, il concetto narrativ cambia e sembra al-

ludere al proposito dell'artista di evadere quanto più possibile dai vincoli della leggenda. Egli doveva presentare la rampogna del Santo a due monaci che fuori del monastero avevano accettato l'ospitalità di una donna. Pure S. Benedetto che seguito dai suoi monaci rimprovera i colpevoli genuflessi e pentiti, è relegato a destra in un minuscolo scomparto del fondo. Ed assume soverchiante valore l'interno della sala d'una casa di campagna, con l'accogliente camino, nella quale i due monaci seggono alla tavola imbandita ed intorno un rispettoso affaccendarsi per servirli. Scena di genere del Quattrocento, ma con contrasti luministici in parte obliterati dal modificarsi dei colori per cui il candido lino della tavola si è fatto nero. Inoltre con una ripresa degli effetti luministici già notati (tavoletta del Louvre) la luce solare viene dal fondo, dal di fuori, investe il giovane in rosso e celeste, scivola contrastata sulla donna sulla scala e più o meno discreta si diffonde nell'interno, ma con incoerenza illumina pure, e piena, le figure del primo piano. Questo capolavoro figurativo, decisamente scandito nello spazio in ogni particolare così solido riflette la gioia della forma e del colore, specie nell'ancella che mesce il vino, anche se l'altra, nella ripresa di una precedente impostazione

(Adorazione dei Magi al Louvre), manca di spontaneità.

Le tre storie seguenti di un acceso cromatismo come in una estiva luce meridiana, sono della stessa altezza pittorica con brani mirabilissimi, e autografe pressochè interamente. In quella in cui S. Benedetto rimprovera il fratello del monaco Valeriano di aver violato il digiuno, torna il Santo ad essere il protagonista, accogliendo in primo piano il giovane inginocchiato e pentito, presso la quinta-ora a sinistra - del solito edificio. Ma un po' goffamente la storia è spartita da una chiara roccia dall'episodio con l'incontro del giovane col cattivo compagno che è un diavolo cornuto; e ancora i due appariscono nel fondo a sinistra seduti a mensa. Modo di esprimersi analogo a quello della Natività di Londra, ma più ariosamente. E come gode l'artista nel contrapporre i variopinti, accesi costumi del tempo, che già erano apparsi nella predella degli Uffizi, alle bianche lane monastiche.

Nella successiva scena, in un paesaggio non più spazioso e riecheggiatore nella sua roccia a tunnel di modi precedenti (Natività di Londra), secondo un andamento in latitudine, è in primo piano una folla chiassosa presentata come nell'affresco della Sistina, e presso la solita quinta ai piedi di S.Benedet-

to in mantello seguito dai monaci, si prostra goffamente Rigo lo scudiero di Totila, scoperto pur vestendo le armi del principe. L'antitesi fra gli sgargianti costumi di quei masnadieri armati e le candide vesti si risolve in antitesi di uomini e di anime. Quegli abbronzati sfrontati messeri quasi dal ghigno demoniaco, veri antenati dei "bravi" di Don Rodrigo hanno una caratterizzazione ossessionante nella loro brutalità, nel segno incisivo, sono dipinti con metallica dura vigoria di modellato, e la scoperta del travestimento è per essi cruccio e delusione. Nel variopinto episodio del fondo in cui Rigo narra al suo padrone la disavventura nell'accampamento dalle tende bicolori, la storia si conclude. Poi nell'omaggio del vero Totila al Santo in cocolla, presso la stessa quinta ma su di un paesaggio più profondo e più vivo - tre prigionieri vi passano fra armati che li tormentano, svariano i costumi violentissimi di quegli uomini dai volti di terracotta, in impianti sempre spavaldi, ma di espressione più umana e con una certa distensione - vivace l'elemento profano prende il sopravvento. Ed anche come sanità fisica e morale vi è definito quell'aspetto che vedremo in più alta scrittura ad Orvie

to fra i seguaci dell'Anticristo.

Altre due storie aveva eseguito il Signorelli. Una è perduta; dell'altra - nello scomparto seguente - deturpato dall'ampliamento di una porta - restano i frammenti: il Santo che, seguito da due monaci dovuti al pallido coloritore che già notammo - e innanzi a lui i resti di un giovane giallo e rosso vestito, veduto di schiena - resuscita un bambino (?) del contado ; e sopra la porta un vescovo consacra (?) un monaco inginocchiato. Ma questi due frammenti - nessuno dei quali può essere identificato con l'ammonimento al chierico indemoniato - sono di vena rallentata e ricordano l'esecuzione delle prime quattro storie, delle quali sembrerebbe che la terza e la quarta il Signorelli - che pur le aveva composte con ariosità - le avesse affidate in parte per l'esecuzione allo scolaro che torna nel frammento col Santo seguito da due monaci. Forse egli si assentò e dopo una pausa riprese con nuovo impegno il lavoro. Lo attestano perfino gli elementi decorativi. Le prime quattro storie son divise da pilastri con ornati e capitelli corinziechi; le altre quattro da pilastri con grottesche e mirabili capitelli a grisaille genialmente composti; con basi e putti nudi angolari reggifestoni, di una tensione premichelangiolesca.

Distinte le parti artisticamente elevate del ciclo dalle zone qualitativamente inferiori, rispondiamo alla domanda se l'ordine narrativo risulti nell'affresco più o meno efficace. E dobbiamo rispondere che, ad onta dei mirabili particolari che lo rivelano alto frescante, il Signorelli è qui dispersivo, ineguale, raggiunge per ora maggior coerenza di stile, più fervida azione ed efficacia rappresentativa nei piccoli spazi delle predelle. Ma chiediamoci anche quali aiuti possono avere avuto parte nel ciclo. Forse Giovanni Battista? o Bartolomeo della Gatta. Un raffronto con l'unica opera nota del primo sembra - nel caso - limitare l'intervento di lui a qualche tratto secondario (paesaggio); un raffronto col secondo sembrerebbe escluderlo, data la grande finezza del Dei, mai dimentico di essere stato innanzi tutto miniatore, sebbene il nome di lui possa essere richiamato dalle due storie che iniziano la serie, da qualche particolare della lunetta ed anche da certi colori delle architetture grige o rosse e con membrature violacee di appariscente effetto miniatorio, che ci renderebbe favorevoli ad una sua possibile collaborazione se non esitassimo per altre considerazioni di cui si dirà. D'altra parte il senese Pietro di Domenico, se è sua una lunetta (S.Francesco che riceve le stig-

mate nel Museo di Lucignano) - chiaramente signorelliana, potrebbe essere identificato col pallido coloritore della terza e quarta storia nonchè del frammento col Santo. Una pala del Museum di New-York, ideata dal Signorelli (ma la Vergine Assunta è ripresa da quella della Pentecoste ad Urbino) fu tradotta dalla bottega in modo un po' vacuo e, proprio intorno al 1498, in modo analogo a quello che vediamo a Monteoliveto con una inflessione, nel lisciato S. Michele, che lo imparenta col cosiddetto Maestro di Griselda, verosimilmente un senese seguace di Luca. E forse l'opera appartenne come suggerirebbe la presenza di S. Benedetto e dell'Arcangelo a qualche chiesa dipendente da Monteoliveto.

Parimenti spetta alla bottega ed a questo tempo, la Natività della Galleria sabauda di Torino.

Quel che allora il Signorelli potesse è dimostrato da altre cose: i pezzi della pala per la Cappella Bichi già in Sant'Antonio di Siena eseguita nel 1498. L'opera assumeva unità dalle architetture di un porticato aperto alla peruginesca contro un paesaggio, però con ornati del tutto signorelliani, come rivelano i pannelli laterali a Berlino, ognuno con tre santi (sul pannello di de-

stra S. Chiara e la Maddalena in piedi e S. Girolamo genuflesso; nel pannello opposto S. Agostino e S. Caterina d'Alessandria in piedi, S.Antonio da Padova inginocchiato) saldamente impiantati, austeri, di una intonazione calda che a taluno ha richiamato persino i pieni sonori splendori delle vetrate istoriate ma che invece, proprio nella profondità dei toni, ancora richiama i fiamminghi. Due figurine nello scomparto di sinistra animano il fondo che doveva nel pannello centrale rappresentare una vallata lacustre o fluviale, poichè vi dominava un ligneo S. Cristoforo oggi al Louvre. Ma di quel paesaggio dipinto restano due mirabili frammenti nel Museo di Cambridge: in uno due adolescenti nudi che si sono bagnati nelle acque si rivestono (si noti in uno la derivazione e l'ascendenza da Masolino); nell'altro è un'adamitica famiglia (il giovane l'abbiamo visto nell'Educazione di Pan, la donna riecheggia nel portare il suo bimbo sulla sponda del fiume S. Cristoforo). Questi esempi di una misura umana di schiettezza campagnola, sulla quale l'artista col nudo riecheggia fiabescamente l'antico, sono i precedenti fra i più nobili degli ignudi di Orvieto; e nel complesso dovevano adeguarsi alla statura del portatore di Cristo. La predella completa, è forse, in piccoli spazi, il più vivo esempio del Signorelli

nell'arte narrativa che si fa più viva e complessa dopo le esperienze di Monteoliveto. Nel Festino in casa di Simone della Galleria di Dublino, così folto di figure, la composizione a ritmici equilibri delle masse intorno al Cristo fa pensare che Luca avesse avuto conoscenza indiretta della Cena di Leonardo, mentre certi particolari, come la suppellettile dipinta a tocchi luminosi, ne indicano l'alta qualità pittorica. Poi quegli sghignazzanti e volgari testimoni che si avvicinano alla Maddalena contribuiscono a creare un'atmosfera pesante d'intonazione profana. Così la tavoletta si disse estranea al complesso poichè la peccatrice pentita non vi ha parte preminente. Ma a torto perchè questa scena si riferisce facilmente alla Maddalena che abbiamo veduta nel pannello di sinistra nel Museo di Berlino; come alla S.Caterina di Alessandria nel pannello di destra corrispondeva una sua storia nella predella. Questa storia è appunto il supplizio della Santa della raccolta Stanley a Quantock Lodge (Bridgewater Somerset). L'opera eccessivamente affollata sembra pure avere troppo evidente distacco umano fra i due savi disputanti, fra il macchinoso martirio della ruota confinato in un piano arretrato, e la soverchiante scena della decapitazione dove baldi armigeri troppo in posa nuocciono all'efficacia del raccon

to. Tuttavia il gran corpo esamine in iscorcio della decapitata assume un tragico significato che redime la scena.

Infine il pannello centrale col Compianto sul Cristo, a Pollock House, in Scozia nella Collezione di Sir John Stirling-Maxwell, è di un potente impeto drammatico, di una incalzante passionalità, nell'asimmetrico gruppo mediano, ma saldamente concluso dalle due coppie dei personaggi estremi. E la composizione respira nel profondo paesaggio col Calvario e le macchiette dei crocefissi da un lato, motivo che vedremo sviluppato; Gerusalemme coi suoi classici edifici dall'altro. Predella questa della larghezza di un affresco, con una esasperante determinazione figurativa da gran maestro.

Prima di Orvieto sono da collocare il ritrattino di giovane della collezione Johnson di Filadelfia; di un sintetico piglio robusto, e due tondi. Quello di Monaco che riprende con altro solenne raccoglimento il motivo del tondo mediceo degli Uffizi, con preminenza decisa rispetto a quella vacillante Madonna, spalanca un paesaggio, che è forse riflesso di quello della pala di Siena, con nudi di più alta statura di quelli del dipinto fiorentino, uno dei quali ripete inverso dal frammento di Cambridge il motivo dell'adolescente che s'infila un sandalo.

Il tondo per la Parte Guelfa di Firenze in cui il tono di solenne religiosità si fa altissimo nella divina Famiglia, così unita per la stessa volumetria di quei blocchi delle figure fra le quali S. Giuseppe grandeggia per la sua più articolata e possente inserzione nello spazio. E il profilo di quel pensoso Bambino di una serietà da adulto nettamente si distacca dagli altri del maestro e raggiunge una statura morale che il Buonarroti intese quando dipinse il tondo Doni. Questa opera ci accompagna alla soglia del capolavoro.

III. GLI AFFRESCHI DI ORVIETO E LE OPERE PIU' TARDE

Dobbiamo ora esaminare gli affreschi della cappella detta nuova o di S. Brizio da una Madonna di questo titolo nella Cattedrale di Orvieto. E ricordiamo che prima del sacello rettangolare per largo, coperto da due volte a crociera e quindi con otto vele, edificato verso il 1408, aveva iniziato la decorazione pittorica l'Angelico col Gozzoli ed altri aiuti nel 1447 eseguendo in due vele della volta il Cristo Giudice fra angeli e il coro dei Profeti. E' noto che,rimasta sospesa l'opera, al Signorelli si pensò dopo lunghe trattative - dal 1489 al '99 - col Perugino, e vane profferte di Antonio da Viterbo detto

il Pastura, per essere il cortonese famosissimo e per avere eseguito "multas pulcherrimas picturas in diversis civitatibus et presertim Senis ". Il 5 aprile 1499 a lui si alloga la pittura delle sei volte su soggetti che avrebbe indicato il camarlengo del Duomo. Della prima metà della decorazione pittorica il frate domenicano aveva lasciato i cartoni che evidentemente Luca doveva seguire. Inoltre l'artista cortonese s'impegnava di dipingere i volti e la metà superiore di ogni figura, nonchè di assistere con continuità gli scolari fra i quali erano i cortonesi Mariotto e Francesco figli di Urbano da Cortona, il noto scultore che aveva soprattutto operato a Siena, e doveva anche trovarsi il marchigiano Girolamo Genga. L'Angelico aveva inserito nella norma rinascimentale il motivo trecentesco caro ai senesi di infoltire le volte con figure, ma diffuso anche in Umbria nelle vele di Assisi ed in quelle della cappella maggiore dello stesso Duomo. Il soggetto del Giudizio Universale, già caro al Trecento ed istoriato nei marmi della facciata di questo eccezionale edificio, era stato ideato con libertà ed amplitudine nuova dando spazio - secondo il volere degli orvietani - alle categorie che vivono in beatitudine nell'olimpo cristiano: dopo i Profeti, e in corrispondenza di questi, gli Apostoli, gli angeli recanti i simboli

della Passione, i Martiri e le Vergini, i Dottori e i Patriarchi. Questi cori solenni grandeggianti fra nubi che riflettono i vari colori delle vesti delle figure, avrebbero dovuto presenziare all'ultimo Giudizio da svolgersi nelle pareti. Il Maestro dovette seguire l'Angelico nei fondi aurei ma altresì mostrò di volersi intonare a lui nella chiara cromia con qualche cangiantismo e nelle lumeggiature delle vesti.(1) Ma quali erano le composizioni preparate dal Beato? Ritengo quella degli Apostoli con la Madonna come nella Pentecoste, in cui la spartizione è analoga. La compattezza e l'estatica calma di Fra Giovanni sono sostituite peraltro da più liberi impianti, da dilatate figure in contemplazione, in meditazione od in preghiera, sempre bensì spiritualmente isolate e di una monumentale potenza. Anche la vela con gli angeli deve seguire lo schema angelichesco poichè i due tubicini agli angoli si distaccano (come due gruppi nella vela del Cristo Giudice) dal gruppo coerente dei portatori dei simboli. Così nel secondo

---

(1) Certo all'Angelico - perchè ecclesiastico - si deve l'idea di indicare tre di queste gerarchie dell'olimpo cristiano con tre versetti del Te Deum, il canto del ringraziamento, attribuito a S.Ambrogio,
gloriosus Apostolorum chorus; Prophetarum lau-

./.

gruppo delle vele può ancora rimontare ad un'idea dell'Angelico il "sapiente ordine" dei Dottori per chè di una grande compattezza, ma anche di un andamento curvilineo nel gruppo inferiore, allusivo per la sua monumentalità al Signorelli, mentre raccolte, legnose e men vive sono le figure superiori, imputabili nell'esecuzione ai discepoli. Ed un raffronto mostra la rimarcata distanza dal "nobile ceto" dei Patriarchi, tutti grandiosi con un pausare che intensifica la monumentalità e di una fattura elevata, dove rare si fanno le lumeggiature d'oro, che rivela la forza realizzatrice dell'artista severo. Poi con ritmiche simmetrie, sui cartoni di lui, nacquero l'esercito dei Martiri e il "casto coro" delle Vergini nelle altre due vele. Il Signorelli ad onta della calma delle figure, animò di umana energia il complesso e parti autografe di lui sono un po' dovunque, specie nella vela dei Patriarchi, dove la mano dell'artista è riconosciuta da tutti, persino dal Dussler che

---

./. dabilis numerus; Martyrum candidatus exercitus. Ed anche il concetto di porre il Cristo giudice fra le gerarchie angeliche attuato dal Beato, corrisponde all'enumerazione di alcune di queste nel terzo e nel quarto versetto del canto. Il Signorelli riceveva istruzioni precise dai dirigenti orvietani; ma certe direttive non potevano che seguire l'organico concetto (s'intende per le sole volte) ideato ed in parte attuato nel 1447.

suppone il cortonese si limitasse nella volta a sorvegliare l'opera della bottega, per il Venturi precisabile in singoli collaboratori. Nel coro degli Apostoli troveremo un artefice che unisce elementi a lui abituali con altri ricavati dal Perugino (ad es. nel S.Paolo) come tracce peruginesche sarebbero negli angeli con i segni della passione. Nello scomparto dei Dottori opererebbe un altro seguace con le teste ora ossute e con gli occhi incavati, ora tonde e gonfie. Più vicine al Signorelli sarebbero le Vergini,ma quella centrale nell'accentuazione degli zigomi rivelerebbe uno scolaro, ed altre con lisciature nei volti meno larghi e con panneggi in cui non si interpretano bene i passaggi luministici, il che allude ad altro esecutore. Infine ispirato da Melozzo nel volgere della testa di una figura a destra sarebbe l'autore della vela dei Martiri.

Le due vele che seguono a quelle dipinte saldamente dall'Angelico dovevano essere terminate nell'autunno del 1499, poichè il 25 nov. il maestro diede istruzioni per proseguire la decorazione della seconda volta, di cui dovette durante l'inverno condurre i cartoni nella sua città per riprendere il lavoro a primavera, quando intanto si pensava pure di ornare le pareti. Il 27 aprile 1500 il bozzetto per questo, cioè "dalle volte in giù" è approvato, non senza con

trasti, dopo la considerazione che fra i vari artisti Luca era stato il più discreto nel prezzo. E Luca promise che lavorando a cottimo avrebbe dipinto "di sua mano, maxime le figure belle et honorate conrespondente alle figure della volta ad judicio de ogne buono maestro". Ma la sia pure ampliata rappresentazione del Giudizio, dagli eventi cui alludono l'Apocalisse di Giovanni e i testi evangelici di Marco e di Matteo è eccezionalmente preceduta dalla storia dell'Anticristo e della Fine del Mondo che, rare in Italia, qui sarebbero state introdotte - secondo una recente ipotesi - per influsso dei drammatici avvenimenti fiorentini culminanti con la tragica morte del Savonarola. Orvieto era fedelissima al Papa, ma ciò non toglie che il pittore che di questi fatti fu, come suddito di Firenze bene informato e senza dubbio ne restò turbato, s'impegnasse nell'opera che gli era pretesto per meditare in quei tempi agitati, sull'interiorità dell'uomo e sull'eterno problema dell'al di là. A differenza di quanto normalmente si usava nella decorazione delle chiese (e perciò della opposta cappella del Corporale) l'artista impiantò su di un ricco ed alto basamento "a spiritelli" con uno zoccolo, in prospettiva assai profonda e trabeazioni, ornatissimo le varie composizioni ad un solo

ordine nel visibile ricordo di ambienti profani:del le sale Borgia del Pinturicchio, che ai committenti dovevano sembrare l'estremo portato di una decorazione pittorica elevata; anzi voluta forse da costoro, se in una riunione dei Soprastanti e dei Notabili fu proposto di raggiungere con gli affreschi il piano delle finestre in una allusione, quella centrale della parete di fondo, poichè le due laterali più basse sono tagliate dalla trabeazione del basamento. Il Signorelli usufruendo dei peducci della volta, li trasformò nelle pareti lunghe in illusionistici pilastrini posati sul basamento che, sporgendo a guisa di ribalta come a Loreto, avvicina le composizioni all'osservatore. Anzi se da un lato il concentrare le storie nella metà superiore delle pareti potenzia i valori figurativi, dall'altro l'ampia ribalta dà loro unità; e l'unità è intensificata dal suo grigio uniforme, come dalla razionale illuminazione che viene dalle finestre.

La prima composizione espone drammaticamente gli episodi della fortunosa vicenda dell'Anticristo. Le fonti della leggenda: gli Evangeli apocrifi, le Rivelazioni della svedese Santa Brigida, pubblicate a Lubecca nel 1492, soprattutto la conosciutissima Legenda Aurea di Jacopo da Varagine, di cui erano apparse nel tardo Quattrocento numerose edizioni in

latino e in volgare, furono certo conosciute dall'artista. E se gli furono note anche due rozze serie di incisioni tedesche (1476) divulgate anche in Italia, non se ne valse. Secondo il Dussler il maestro ebbe presenti le sacre rappresentazioni; ma quel campo manca di concreti riferimenti e non permetterebbe di pervenire a precise conclusioni. Per esporre col sincretismo che conosciamo, i vari episodi della leggenda egli ideò un vasto paesaggio lontano dalla silente uniformità di quelli del Perugino, limitato da basse sommarie colline verdognole ed azzurrine, fra le quali si apre non una città, bensì un pagano centro votivo che raccoglie piccoli templi a specchio di un lago, come poteva essere il santuario alle fonti del Clitunno. Aura pagana che sembra meglio affermarsi in quel tempio di Gerusalemme quadrato, ma con una cupola a più facce e a due piani; e preceduto da quattro aggettanti pronai in una rievocazione delle esperienze a pianta centrale già del Perugino e su cui insisteva allora soprattutto Bramante, ma, sebbene pletorico, di originale impianto che anticipa una soluzione attuata dal Palladio nella Rotonda di Vicenza;e con deformazioni prospettiche le quali d'altronde contribuiscono a creare un eccitante ambiente drammatico. Certa successione dei vari episodi può ricordare gli affreschi di Mon-

teoliveto, ma con tanto più largo respiro vi domina quella della predica dell'Anticristo, dove i gruppi hanno una loro tessitura - ma sono più folti e più liberi - ripresa da quella degli armati di Totila di fronte a S. Benedetto. Il vacillante falso profeta dalle sembianze di Cristo, con una tunica gialla e un manto rosso, sopra un podio marmoreo (scolpito con la figura di un cavaliere) segue addirittura i suggerimenti che gli bisbiglia il demonio. Vasellami e monete sono ai suoi piedi (ricordiamo il rogo delle vanità del Savonarola) ed una vigorosa giovane a sinistra raccoglie il denaro: tende cioè energica e convinta la mano ad un usuraio che dalla ricca borsa versa il suo oro; ma nei due folti gruppi dove le figure a più piani ricordano nella disposizione i masnadieri al seguito di Totila solo pochi ascoltano e sembrano convinti. I più assistono muti o discutono. Ed è una umanità varia, ancorata nei costumi alla Rinascita,ma per la definizione fisica e morale di talune figure di ogni tempo. Così quel lavoratore scamiciato, ritratto con tanta evidenza, dello stesso taglio popolaresco dell'ancella che nel ciclo di Monteoliveto versa il vino ai monaci intemperanti. Esso fa parte di una folla promiscua ed inquieta, di orientali e di borghesi fra cui si trovano Dante e personaggi contemporanei. Proprio di

fronte al poeta, il vecchio calvo di profilo che guarda all'indietro sarebbe Pandolfo Petrucci, accanto a questo un Monaldeschi, torpido e lento di una vistosa eleganza provinciale col berretto e i calzoni rossi e il mantello rosa sulla giacca di broccato giallo. Nel gruppo opposto si vorrebbe riconoscere Giovan Paolo Baglioni nell'inciso profilo di un uomo barbuto nella pienezza della virilità, cinto da un rosso cappello piumato, Orazio Baglioni nel giovane imberbe di profilo col berretto rosso dietro la questuante; in altre figure Niccolò, Paolo e Vitellozzo Vitelli. Nel caso sarebbe verosimile che solo quest'ultimo, vivente, potesse confondersi in quella folla-perchè all'iconografia, che abbiamo veduta, degli altri due non corrisponde nessuno dei personaggi qui rappresentati. Non hanno poi valore gli scrupoli del Mancini che, per opporsi a certa ritrattistica, pensa offensiva la presenza di tutti costoro fra gli ascoltatori dell'Anticristo, cioè fra i nemici della Chiesa, non avendo ancora - prima cioè della dieta di Magione del 1502 - espresso la loro avversione ai Borgia. Gli scrupoli infatti cadono, quando si pensi che in quella folla c'è Dante e ci sono perfino ecclesiastici! A sinistra impassibili senza passione, fuori degli eventi assistono (e sono anche saldi

limiti spaziali) il gracile fra Giovanni da Fiesole e il Signorelli, che qui è davvero,come dice il Vasari, il signore e il gentiluomo che, abbandonati i pennelli, ha indossato il suo robone di velluto nero e personifica una equilibrata, ma sofferta umanità che leggiamo nel suo volto energico, solcato da rughe profonde e cinto dalla zazzera dei capelli biondicci. I due pittori non vogliono accorgersi che proprio ai loro piedi l'incendio dell'odio è divampato fra gli ingordi dell'oro. Varie vittime giacciono a terra e fra queste un monaco bianco dalla testa spaccata, come un S.Pietro Martire, mentre un brutale neofita - che ricorda i tipi del Pollaiolo - strangola un giovane a terra, ormai quasi vinto. Due donne dolenti sembrano apprestarsi a rinunciare al loro denaro presso quei morti accuratamente caratterizzati, nei quali ritorna l'umanità maledetta che aveva popolato i trecenteschi Trionfi della Morte. Dietro l'Anticristo è un gruppo, ma esiguo e compatto, dei devoti di Dio, che consulta e commenta i libri sacri. Ancora più oltre, presso il tempio, l'Anticristo dirige due esecuzioni capitali (di Elia e di Enoch); e poi - in antitesi con questa scena-resuscita un morto. Ma c'è intorno l'atmosfera cupa di una torbida vita in subbuglio: nel brulichio delle figure specie degli armati intorno

al tempio;due di costoro trascinano un colpevole al supplizio,probabile allusione alla profanazione del Tempio (Daniele). E poi la vicenda termina fulminea. L'Anticristo libratosi in alto precipita come Simon Mago (il suo scorcio poderoso ricorda Paolo Uccello e Piero), inseguito dall'arcangelo Michele con la vindice spada e investito dai rossi raggi di una pioggia di fuoco che scende dal cielo e fulmina la folla degli ammirati seguaci.

Gli scorci audaci, la spontaneità dei moti, la fresca rapidità dell'esecuzione (si veda una madre col proprio figlioletto) dicono con quale fervore drammatico il Signorelli, sempre costruttivo, operasse. E la finora inconsueta, profonda spaziosità allude ad una raggiunta conquista di lui su precedenti perugineschi che conosce, ma creata con un netto distacco, anzi in antitesi, poichè egli non persegue come il Vannucci effetti di placida suggestiva armonia, ma dà vita ad uno spazio atto ad accogliere figure in movimento. Per ottenere più efficaci risalti il Signorelli, seguendo il gusto banale di qualche tardo gotico e del Pinturicchio,condannato dall'Alberti,decorò pure con rilievi in cera vergine e pece greca con doratura a foglia i bottoni delle vesti, i raggi di fuoco dardeggianti l'Anticristo e i suoi, persino i capitelli dei pilastri: e questo artigia-

nato nuoce alla schietta creazione artistica,nella quale la salda e simmetrica estensione dei gruppi, è potenziata da rispondenze cromatiche (ad es. la donna in rosso e manto di seta celeste con riflessi biancastri a sinistra, corrisponde al vecchio col turbante di profilo dalla parte opposta).

Nella breve fascia semicircolare sopra l'arco d'ingresso seguono le profezie e gli eventi che conducono alla fine dell'umanità. Il paesaggio vi è quasi abolito: unico drammatico protagonista l'uomo; ma collocato, sebbene di così eccitato movimento, con netta scansione di piani in uno spazio profondo. La ribalta cui si è accennato corrisponde all'effettivo aggetto dell'arco ed il limite naturale della parete è arretrato dalla presenza di un arcone in prospettiva a lacunari, oltre il quale il cielo sinistro del Finimondo incombe su quell'umanità disperata. Ma gruppi di figure son dipinti con l'illusionistico effetto di avanzare fino alla sporgenza dell'arco; e sul culmine di questo un elemento decorativo, che sembra a tutta prima discordante, corrisponde alle esigenze della unità plastica dell'insieme. Quattro putti marmorei si affaticano infatti ad esporre una pesante cartella,ed un quinto leva alto un disco con l'emblema dell'Opera; putti invero di tono pinturicchiesco che si avvicinano a quelli del

Maestro di Griselda, forse aiuto del Signorelli nella grandiosa fatica orvietana. L'argomento era congeniale allo spirito del cortonese e si svolge con un crescendo drammatico che ne pone contrapposti sui primi piani il principio e la conclusione. Una sibilla e David sono tornati sulla terra, e vi sono tornati i profeti Enoch e Elia, presentati in uno statico gruppo compatto, per attestare che quella tragica realtà è scritta sul libro sacro. E lì presso uomini d'arme (uno in primo piano e lo scamiciato ascoltatore dell'Anticristo), adusati ad ogni ardimento, guardano sbigottiti il sole che è divenuto un pallido disco rosa, la luna che si uscura nei suoi aloni turchini e bianchi, i raggi di fuoco che devastano la terra, come avevano investito l'Anticristo precipitante. E la terra trema e gli edifici crollano, ma gli uomini continuano ad odiarsi e ad uccidersi.

Due episodi illustrano questo avviarsi dell'umanità alla sua fine. Un giovane e la sua sposa fuggono spaventati da un edificio in rovina. Più indietro sono tre innocenti catturati da un gruppo di sgerri, ed una delle vittime seminuda ha l'aspetto di un S.Sebastiano; il tutto di un accesissimo colore. I gruppi sono di alto diapason drammatico, ma forse ebbero un traduttore nel

Genga **(Carli)**. Dal lato opposto gli spiriti dell'a
bisso entrano in azione: sono quattro demoni dalle
tese ali di falco, o rossi o di un pallore di morte
in scorci arditissimi e nuovi, a larghe masse, che
volteggiano come velivoli di guerra: uno visto da
tergo; uno in atto di precipitare; il terzo ed il
quarto quali venti infernali lanciano fuoco con
raggi che s'incrociano, che piombano come mitraglia
sull'umanità disperata, impazzita in una fuga rui-
nosa come un torrente, che superata la stretta dei
primi piani, prorompe sulla ribalta. Ognuno pensa a
sè, mosso dall'istinto della conservazione; solo le
giovani madri stringono i figli teneramente al pet-
to. E come massi le figure rotolano l'una sull'al-
tra: primi a fuggire e primi ad essere calpestati
quegli stessi sgherri che abbiamo veduti iniqui giu
stizieri dei loro simili. Con inaudita violenza
plastica, soccorsa da puri colori vibranti che ri-
velano lo studio di Melozzo, proprio gli armati in
iscorcio, stretti nei loro pittoreschi costumi,
meglio esprimono i valori essenziali di movimen-
to che già il Pollaiolo e poi lo stesso Signorelli
affidarono preferibilmente al nudo. Anche qui, nel-
l'ultimo dramma dell'umanità agiscono uomini del
tempo dell'artista, che li fermava sulle pareti in
anni tremendi per storiche contingenze che lo spi-

rito elevato di Luca visse nel suo intimo. Dopo la fine del Savonarola, proprio nel 1499 Ludovico il Moro aveva aperto le porte d'Italia ai Francesi e il Valentino avava iniziato quella guerra che aveva posto a soqquadro le Marche, l'Umbria, la Romagna, cui pose fine la morte di Alessandro VI nel 1503; guerra folta d'insidie e di tradimenti, fra i quali - dopo la dieta di Magione - il fosco eccidio di Senigallia del 1502 in cui furon vittime i Vitelli ed i Baglioni, di cui si è discorso a proposito della storia dell'Anticristo. Luca sembra riflettere qui la disperazione di una esperienza vissuta; ma sa elevarsi al di sopra del tempo con la sua arte evocatrice di sentimenti eterni.

Segue la Resurrezione della carne predetta dall'evangelo. Come in certi libri d'ore tedeschi e fiamminghi il Signorelli abolisce i sarcofagi scoperchiati dei romanici e dei gotici ovvero i fori delle tombe che gli artisti del Rinascimento preferirono per ottenere effetto prospettico di profondità. Basta al pittore l'arcone in prospettiva per dare alla valle di Giosafat,che è un piano privo di ogni specifico riferimento, valore infinito,poichè dispersivi particolari distoglierebbero lo sguardo e l'animo dell'osservatore dall'essenza dell'evento. L'umanità si risveglia dal lungo sonno, riprende a-

spetto umano e giovanile. E i vari momenti di questo ritorno sono presentati nei tenui trapassi di chiaroscuro fino ai modellati più contrastanti,ed anche negli atteggiamenti i più varî, superando quelle che erano le fonti figurative precedenti compresi gli stupendi rilievi della facciata del Duomo orvietano, da cui il pittore può solo aver preso qualche spunto formale. Da quelle figure però balza pure l'intimo loro. Placate da ogni passione, purificate, concordi in una fraterna purezza d'animo,in un senso di bontà e di elevazione, anelano al cielo. E questo stesso sentire freme persino nelle occhiaie vuote e nelle bocche semiaperte degli scheletri richiamati a vita, che si rivestiranno di una tenera epidermide rosea. L'affresco si contrappone per la sua alta spiritualità a quello che anche materialmente gli è opposto, con le storie dell'Anticristo. Le innocenti figure riunite nella fede, isolate od in gruppi, svelano in un caso e meno realizzate in un altro, una fonte classica quella delle tre Grazie: ed intrecciano le braccia in amplessi che esprimono la concordia che le unisce. Tutte di un uniforme carnato giallognolo, solo si distinguono per la varietà dei capelli o biondi o bruni, mentre lieve una nota di colore interviene nei drappi celesti che cingono alla vita taluni di loro. Ed

hanno preso questi risorti non solo aspetto fisico ma anche fisica sostanza e le loro ombre si proiettano sul piano uniforme, come si vedrà nella scene successive, contrastando invero a Dante che pure il Signorelli conosce così bene. Ma l'evento è volere divino. E se quei due angeloni che dan fiato alle enormi trombe sembrano gravar troppo sulla composizione (ricordano proprio quelli di un motto del Belli che sembrerebbe avesse veduto questo affresco) fra lievi, candidi alati puttini sciamanti all'intorno essi, così atletici e di proporzioni colossali con manto rosso od azzurro significano adeguatamente la potenza di Dio che al suono degli squillanti metalli, compie la resurrezione. Si dirà anche che le ali immense verdi o rosse in contrapposto i lemmisci svolazzanti, i pennoni crociati di rosso lunghi fino all'inverosimile si dispongono troppo decorativamente. Eppure contribuiscono a creare quell'aria greve in cui si svolge il miracolo di quella primavera di vita purificata che - dopo la breve speranza - è già inizio del dramma dell'eternità. E greve incombe la volta del cielo,forse eccessivamente materializzata nell'uniforme succedersi di quei bottoni dorati pur nello scopo di creare una atmosfera di abbagliante luce ultraterrena, che tornerà nelle scene con gli Eletti. Nè d'altronde, l'e

secuzione è tutta dello stesso tono elevato. Certo esagerato insistere nell'accentuazione dei muscoli allude al Genga; e certe teste legnose dai setolosi capelli suggeriscono un altro collaboratore. Nessun dubbio che il maestro avesse meditato attraverso un cartone o almeno un disegno d'insieme,questo come gli altri affreschi.Però durante la esecuzione con febbri_ le inquietudine studiava singoli atteggiamenti figurativi e li tracciava con impeto creativo a matita nera sull'intonaco ancor fresco sul quale fecero presa e si sono fissati. Sono dodici piccoli ignudi in moto nella parte superiore del dipinto fra i due angeli, destinati nel proposito dell'artista a scomparire ed invece palpitante documento del di lui tormento creativo e delle di lui qualità di spontaneo e sicuro disegnatore (cfr. A. Bertini Calosso, in "Rivista d'Arte", 1941, n°3,4).

L'incarnazione è un momento che passa perchè coordinato alla presenza del Cristo della volta, il quale ha giudicato. E nell'affresco successivo il maestro rappresenta i dannati avviati all'Inferno la cui apertura a sinistra è una fiammeggiante voragine. Ma questo particolare scompare di fronte a quella massa aggrovigliata di nudi di così alta originalità fantastica, che affiora verso il primo piano. Il Signorelli ricordò gl'isolati nudi maitane-

schi nella facciata, i sarcofagi romani, la battaglia di Eraclio contro Cosroe di Piero e la battaglia dei nudi del Pollaiolo. Ma quel tessuto umano, anzi quell'intreccio di membra compatto ed insieme libero con scarti e scorci, con scatti, moti imprevisti è di una drammatica potenza figurativa propria del Signorelli,che cela l'organico della meditata composizione arcuata lievemente in alto a riprendere l'andamento della parete con l'arco a lacunari. In quel cielo plumbeo e livido i tre arcangeli, di un loro cromatismo ribassato, accompagnano anche se un po' troppo militi dell'ordine quell'andamento e disponendosi in diagonale verso il fondo, sono cesure che misurano lo spazio; arcangeli saldi, contrapposti al veloce fuggire e precipitare di demoni e di dannati al solo gesto di un d'essi di sguainare la spada. Il gruppo della lussuriosa sulle spalle del demonio maliziosamente ghignante, soddisfatto della preda come - lo nota il Mancini - il "loico" diavolo ghermitore di Guido di Montefeltro, risaltante sugli altri,gruppo ammirato da Michelangelo,sovrasta quell'orrendo groviglio. E la femmina dal bel nudo, anche per il suo tono più chiaro, che guarda perfida e atterrita un saldo arcangelo,è (ancora osserva il Mancini) la postulatrice di denaro per l'Anticristo nella prima storia del ciclo. Le

rappresentazioni medievali dell'Inferno, specie del Trecento, mostrano i demoni che straziano i peccatori, ma secondo il supplizio che a ciascuno spetta. Qui non si è ancora nel luogo di pena. I risorti con l'animo aperto alla speranza,se colpevoli,dopo il giudizio, sono stati consegnati ai demoni mostruosi. E questi esseri orrendi verdi, grigi, rosso vinoso o ramato (uno, di schiena, ha tutte le mutevoli sfumature di quei colori) e dalle ali iridate di pipistrello, dal rosso al verde con riflessi di giallo o di rame, le corna caprine, i capelli e sopracciglie irsute, con indicibile furore si accaniscono sui dannati e lo sfogano con spirito diverso, ora strozzando o legando i malcapitati, o lacerandone e sbranandone le carni, strappandone i capelli, rodendone il cranio, in un anticipo della pena che sarà eterna. I disegni (uno finitissimo, acquarellato, al Louvre, ha servito per un gruppo che qui ritroviamo di poco variato) attestano come l'artista s'impegnasse nei particolari di questa composizione più che in ogni altra e la collaborazione,se ci fu, non è scoperta, tranne forse negli angeli, come notava Adolfo Venturi che negava la presenza del maestro nella parte superiore di questa scena. Domina invece piena la potente immaginativa e la forza evocativa del Signorelli nella parte inferiore,nel ritrarre la

lotta disperata dell'uomo contro il demonio, anche se l'artista potè aver presente nei particolari, oltre i rilievi di Orvieto, quelli del pulpito di Nicola Pisano a Siena, e quelli del pergamo di Giovanni a Pistoia, oltre gli affreschi dell'Orcagna in S. Croce a Firenze. Ma, di fronte a quei precedenti, ogni figura ha con la coscienza della Rinascita, la propria personalità. E come nella composizione precedente, qui siamo ancor più fuori del tempo: l'uomo, dopo il suo pellegrinaggio terreno, si ritrova sulla soglia dell'eterno.

Oltre la infiammata porta dell'Inferno, nella parte di fondo, non più monumentali figure, ma sulla riva d'Acheronte, anime affannate secondo un vivo narrare che vedremo. Ma sulla parete di fronte è contrapposta una scena che precede l'ascesa alla gloria celeste degli eletti. Come i demoni straziano i dannati, così gli angeli spargono fiori sui beati che mirano in alto, li incoronano o indicano loro la via del cielo. In quel cielo ancora irreale, altri (rappresentano le nove gerarchie angeliche) disposti in profondità e secondo l'arcuato andamento della parete, intonano canti sommessi e dolci musiche. Questa celeste milizia di proporzioni maggiori soverchia invero con la sua massa quella degli eletti, col proposito di

dar preminente valore al divino. E se ha particolari mirabili, resta nell'insieme greve ad onta dell'abile giuntura fra i messi di Dio e gli umani. I quali costituiscono una folta schiera svolta in latitudine, come il popolo ebreo dell'affresco della Sistina, con una varietà che accentua gli atteggiamenti. Ed è una monocorde folla giovanile, poichè le anime hanno conservato l'aspetto di una giovinezza eterna, che assunsero nel momento della Resurrezione della carne,nello scoperto intento da parte dell'artista di esprimere insieme bellezza e beatitudine. Sono immagini distaccate e scarsamente articolate, nella ripresa di ideali che conosciamo e che qui giungono in un caso all'identità con la ninfa Siringa dell'Educazione di Pan. Ma non sempre le figure presentano la costruttiva saldezza del Signorelli. E proprio in primo piano presso l'immagine cui abbiamo alluso un nudo virile di schiena e genuflesso, nella turgidezza dei muscoli, manca di solida ossatura, ed allude, come altri di analogo carattere, all'intervento del Genga. D'altronde se la composizione appare un po' uniforme, interviene il colore con piena letizia a ravvivarla nelle tuniche degli angeli le cui ali cangiano dal rosso al verde o dal celeste al rosa,ovvero hanno toni uniti cui si aggiunge il bianco. Ed i biondi eletti si cingono di perizo-

ma zonati, ovvero dei medesimi vividi colori. Lo stesso andamento monumentale e lo stesso cromatismo troviamo nella attigua parete di fondo,dove tre angeli come nella Resurrezione della Carne, sospesi nel cielo diagonalmente, concorrono a sottilineare la profondità spaziale,non foss'altro che per l'impianto loro e il muovere delle loro ali. Un quarto angelo in iscorcio si proporrebbe un analogo fine ove lo scorcio fosse stato realizzato dal maestro anzichè, come lo fu, da uno scolaro. E gli scolari spesseggiano nelle altre immagini angeliche, taluna delle quali con così ampie zazzere che emulano quelle di Gaudenzio Ferrari.

I beati genuflessi o in piedi, salgono ora al cielo accompagnati dagli angeli; prima un fraticello che somiglia al Beato di Fiesole; e poi fedeli osannanti di quella fisica essenza degli Angeli della Resurrezione, tipi ossuti, dai lineamenti energici, sebbene volti a certo sentimentalismo che richiama gli umbri. Ma il Signorelli era pittore di uomini e a queste figure manca la levità degli esseri divini. Gli sguanci della finestra centrale sono occupati da due dignitosi santi, da due angeli, che alludono al Genga, sormontati da un disco in prospettiva, mentre nelle più basse finestre laterali a grottesche,si aprono due tondi con gli arcan-

geli Gabriele e Raffele con Tobiolo; a sinistra a mezzo busto Michele che pesa le anime; e quindi in atto di spingere un demonio all'Inferno. Legame questo con l'ultimo scomparto dove - l'abbiamo avvertito - è la riva d'Acheronte in una composizione minuta che contrasta col metro monumentale di quella che le corrisponde. Perciò sulla visione infernale si apre uno squarcio di cielo dal quale guardano tristi ed immobili arcangeli guerrieri (uno interamente armato arieggia il Genga) che crea un certo equilibrio ed anche un ritmo decorativo sottilineato dalle ali di quello atletico e seminudo, la cui testa allude nell'espansa zazzera ancora al Genga. Giù in basso le acque di un verde sordo lambite dalle fiamme di divampanti incendi, sono mosse dalle lievi ondate della barca che passa, cupa come il suo nocchiero. Sulle rive rossastre gli accidiosi - come in Dante - corrono sbandati bestemmiando, ovvero al seguito di un diavolo che porta un bianco labaro sventolante. Più avanti è un gruppo d'ignavi con Vanni Fucci che impreca. Tutti episodi di eco dantesca narrati da quei nudi con balzante vivacità; come più avanti ancora quello del negro Minosse che giudica. Ma quest'ultimo episodio passa quasi inosservato per il fulmineo sopraggiungere sul primo piano di un demonio che ha raggiunto un ossuto peccatore di sostan

za articolata alla Pollaiolo, che aveva tentato di evadere e che ora, caduto, sarà furiosamente e spietatamente flagellato. Il mirabile gruppo che fu disegnato dal Buonarroti, conduce il nostro sguardo dall'empireo alla terra, meglio alle mirabili illustrazioni a monocromato del basamento, di cui i ricordati episodi infernali erano un preludio.

L'allinearsi proprio sul basamento, con audace concetto, di un filosofo se non due, di cinque poeti dell'antichità classica,non quali antesignani del Cristianesimo, bensì quali uomini che col pensiero e soprattutto con la poesia, cioè con l'arte, si erano eternati, e l'unirli a Dante, è concetto umanistico esaltatore della vita terrena nella sua operosità più elevata, cioè l'arte, nel tentativo di far riassorbire la civiltà antica da quella cristiana; concetto che forse suggerito da qualche prelato della curia romana o, come fu detto, da qualche teologo orvietano, fu però mirabilmente inteso dal Signorelli che era, oltre grande artista, uomo di cultura. Si è detto dal Dussler che l'ispirazione può essere derivata dalla serie degli uomini famosi che certo il pittore aveva veduta nello studiolo di Federico ad Urbino;mentre è più verosimile un riflesso di Firenze dove lo studio dei classici ed il culto di Dante erano stati nel tardo Quattrocento altissimi. La

stessa ideazione subordinata al complesso architettonico, con le figure affacciate ad una apertura quadrata di lieve spessore che si inseriscono nello spazio per la sola loro evidenza formale e la stessa prospettiva dei libri sembra ispirata a qualche tarsia toscana. Nemmeno direi col Dussler che la esecuzione spetti alla bottega su cartone del maestro. Primo Omero - sotto l'Anticristo - la testa calva, ha il profilo inciso di un cammeo, la destra posta sulle pagine dell'Iliade. Dopo, un filosofo si inserisce nella serie, ed è Empedocle che aveva profetizzato il ritorno dell'universo al caos iniziale, che sporge impetuoso col busto da un tondo con uno scorcio audacissimo mirabilmente realizzato, per guardare il sovrastante Finimondo. A lui corrispondeva nella stessa parete d'ingresso, già deturpata da una sepoltura poi tolta, un altro personaggio di cui rimane scarsissima traccia; nè sembra avere fondamento l'ipotesi che vi fosse rappresentato Niccolò di Francesco Camarlengo dell'Opera,e quindi commitente,mentre sembra più verosimile rappresentasse un filosofo. Vien poi Lucano che è un giovane idealizzato, cinta la zazzera dai capelli serpeggianti con un serto di quercia, in atto di leggere un rotulo; segue Orazio, laureato, un uomo sulla virilità, asciutto e pensoso nello

sfogliare il libro aperto delle sue opere; Ovidio, più giovanile ed anch'esso coronato -danneggiatissimo - si svolge al poeta di Venosa tenendo aperto il volume delle Metamorfosi. Penultimo è Virgilio, un vecchio vivace con una folta ed ispida capigliatura bianca, che guarda turbato verso i dannati. Ultimo l'Alighieri, ci appare collocato sotto gli eletti con un ben preciso significato. Cinto di lauro ha di fronte a sè un volume aperto e ne legge un altro in parte sorretto da altri due chiusi. Ma più che queste figure (a parte Dante, ignoriamo a quale tradizione ritrattistica possa avere attinto il Signorelli), richiamano lo sguardo certe piccole composizioni a monocromato entro tondi fra le grottesche che iscrivono le figure dei poeti, e quindi non sotto Empedocle. Intorno ad Omero sono tre episodi dell'Iliade; a Lucano due della Farsaglia, fra i più belli perchè rappresentano nudi in lotta e quindi in movimento. Intorno ad Orazio quattro popolose scene mitologiche ed altrettanto congestionate di figure bensì mirabilmente adattate alla forma del tondo. Intorno ad Ovidio col mito di Orfeo ed Euridice è la liberazione di Teseo dall'Averno. Infine, secondo un organico nesso, sono illustrati i primi undici canti del Purgatorio: quattro intorno a Virgilio, tre nella parete di fondo, quattro intorno a

Dante.

Il Signorelli narratore vivissimo nelle predelle, si prova a narrare a Monteoliveto nella pittura monumentale con una rallentata energia, però mirabilmente aderente traccia nel ciclo di Orvieto la storia dell'Anticristo e la fine del mondo, e torna qui con ricchezza fantastica, e con lo stesso impeto creativo che pone negli affreschi, ai piccoli spazi, per commentare figurativamente in monocromati dalle vive luci biancastre, specie con i suoi nudi scattanti, la poesia, al fine di raccogliere in sintesi - come dicevo - l'umanità classica e cristiana sotto il gran manto delle verità eterne. Soprattutto bensì con lo scopo di commentare l'altissimo canto dell'Alighieri che conosceva, cogliendo dai versi che meglio si prestavano l'azione, e spesso fissandola in ogni scomparto in due o tre momenti, con potenza riassuntiva di sintesi e sempre intonandosi allo spirito ugualmente plastico sintetico e drammatico di Dante. E più che commentare, il suo è rivivere la Commedia in una vigorosa trasposizione poetica equivalente non solo per via di figure, ma anche attraverso un suggestivo dirupato paesaggio irreale che eccita la fantasia dell'artista (si veda Ad. Venturi. Il Signorelli interprete di Dante, Firenze...).

E ci rammarichiamo che tanta immediatezza rappresentativa non sia stata estesa - come notò il Dussler - alla grafica.

Si è detto che l'aderenza al testo che mostra il cortonese nell'illustrare Dante manchi nei disegni eseguiti per Pier Francesco dei Medici dal Botticelli. Ma questi ebbe un temperamento sensitivo nel far vibrare la linea, adatto - ciò che non avrebbe potuto Luca - ad illustrare il Paradiso popolato di immagini eteree; a sognare le regioni celesti con figure prive di peso corporee.

La solenne decorazione di Orvieto,è mirabile anche nei particolari; dallo zoccolo grigio con monocromi cavalli marini, tritoni e nereidi contro l'oro; alle candelabre grigie, rialzate dall'oro che torna nel fondo del ricco fregio pausato da grisailles figurate su azzurro, come le mirabili candelabre dell'arco d'ingresso; alle grottesche dove con geniale inventiva ignota non solo al Pinturicchio, da altri chiamato a raffronto, ma anche ai settentrionali, risaltano sull'oro, scattano putti, sfingi, draghi, delfini, fauni, grifi, cigni, ippocampi, sirene, satiri fra racemi, candelabre, fogliami, in una prevalenza degli elementi figurati in vibrato movimento con un acceso svariare di rossi, di verdi e di grigi, da cuoi impressi policromi. Nello

scomparto di Virgilio si inseriscono oltre i quattro episodi danteschi, quattro piccoli tondi con altrettante Fatiche di Ercole che accoppiano il vigore drammatico alla finitezza di cammei antichi, con una minuzia quale proprio nella imitazione dei cammei siamo abituati a vedere nelle miniature fiamminghe o fiammingheggianti contemporanee. Laddove nei pilastri e nei fregi ispirati a certa scultura lombarda o lombardeggiante in auge a Roma, l'intenzione plastica è più scoperta.

Due depresse nicchie laterali a guisa di arcoselio si addentrano nei muri e furon decorate dal Signorelli. Nella sinistra gli affreschi scomparvero perchè sostituiti da lapidi funerarie della famiglia Gualtiero; in quella a destra resta un grandioso, solennissimo Compianto di tre sole figure presso un sarcofago con suevi dipinto Cristo portato al sepolcro. La scena, fiancheggiata dai due immobili e statuari protettori di Orvieto: S.Faustino e S. Pier Parenzo(questi con la toga e il berretto d'ermellino, come i podestà, poichè tale carica egli rivestiva quando nel 1199 fu ucciso dagli eretici orvietani), si ispira al Compianto di Santa Margherita a Cortona del 1502; ed è di una materia pittorica più liquida e più sciolta, ed allude ad assonanze formali coi busti nel basamento. Infatti l'ultimo pagamento per

il ciclo orvietano è del 5 dic. 1504. Però Guidobaldo di Montefeltro sollecitava il 16 apr. dello stesso anno la liquidazione quando il Duca di Urbino era a Roma e vi si trovava con ogni probabilità anche il Signorelli. Perciò l'opera era, già prima, forse assai prima di quest'ultima data, compiuta. Il Compianto sigillò, data l'ubicazione, la grande fatica del maestro. Sembra anzi si debba concludere che il cartone della tavola di Cortona fosse ad Orvieto inversamente ripetuto; ma lo fu con maggiore efficacia per una larghezza e con un raccoglimento cui l'esperto frescante si era abituato. I dipinti di Orvieto ci appariscono prodotto elevatissimo del primo Rinascimento, poichè la loro spazialità è contenuta nè così espansa come quella del pieno Rinascimento precorritrice di quella barocca; il metro figurativo è quello della tradizione quattrocentesca, ed infine la non sempre piena coesione dei gruppi, anzi l'insistente distacco e la scarsa articolazione delle figure conferiscono a queste e alle composizioni qualcosa di arcaico. Ma vi è superata contro l'opinione del Vischer, la mentalità medievale poichè il Signorelli è solo potentemente umano; come sono superati (già lo erano a Siena), contro l'opinione del Dussler, gli elementi classici. Quello che resta di essenziale in questa gran

prova del maestro è il suo concentrarsi sull'uomo, il ritratto fuor di ogni fine edonistico (che pure era affiorato in talune delle cose precedenti), con grande serietà morale e con schietta crudezza, specie nel nudo che l'artista predilisse. Ciò sia nelle composizioni drammatiche di aspetto grandiosamente monumentale sia (e con immediatezza anche maggiore)nelle piccole, rapide composizioni.

La cappella di San Brizio ad Orvieto raccoglie dunque tutte le possibilità del Signorelli; onde l'ammirazione per questo ciclo del Buonarroti e del Sanzio; onde la fama che accompagnò l'artista dopo che fu conosciuta questa sua opera.

L'esecuzione del ciclo si prolungò per alcuni anni e per questo - pur tenendo conto di qualche discontinuità lieve imputabile agli aiuti - ci chiediamo se sia possibile notarvi un sensibile modificarsi nello stile di Luca. E risponderemo, che pur conservando una inesauribile energia ed una mai rallentata tensione creativa, persino nelle piccole storie del basamento, l'artista tende - e specialmente gli angeli dell'Incoronazione degli Eletti lo dimostrano - non a diminuire la grandiosità monumentale bensì ad addolcire i tipi. Lo confermano altri dipinti collocabili negli anni di Orvieto o poco dopo, i quali sono quasi tutte tavole di carat-

tere sacro, volte ad effetti di dignità e, se si tratta di pale d'altare, di effetto monumentale. Una severa Sacra Famiglia a Londra partecipa del fare grandioso del secondo tondo degli Uffizi; però anche se l'impianto della Vergine riprende quello della Madonna Rospigliosi, nel comporre arioso e nell'amplitudine dei personaggi, di una forza da frescante, si colloca accanto alle vele degli apostoli e dei patriarchi di Orvieto, sebbene in queste i panneggi - forse per l'intervento degli aiuti - siano piuttosto tormentati. Il dipinto di Londra, ha toni profondi rigorosamente sintetici, anche se per alcune parti s'indugi il maestro in minuzie decorative preziose, accordate al mazzetto che reca il Bambino. Si può datare l'opera proprio nell'anno 1500; e presso a poco contemporaneo sembra il frammento di una Discesa dalla Croce già presso Lord Kenneth Mackenzie a Londra, con un assorto personaggio densamente impostato nel fisico e nell'intimo, ravvivato da guizzi di luce nella testa e nelle maniche, su di uno sfondo roccioso con due soldati ed un tempio. Un altro frammento oggi nella Galleria di Washington con un potente Calvario, nell'atmosfera di un cielo cupo che già vedemmo a Monteoliveto, presenta certi veementi e saldi masnadieri dai variopinti costumi vivaci, intorno ai tre Crocefissi, ai

quali si connette il patetico gruppo delle pie donne e dei discepoli. E' un drammatico dipinto, poco dopo ripetuto con varianti nello sfondo del Compianto di Cortona del 1502; e doveva far parte di un dipinto con lo stesso soggetto.

Il solenne Compianto per S. Margherita di Cortona, oggi nel Museo Diocesano, allude ad una varietà di realizzazione. Ma prima di tutto merita un commento nei riguardi compositivi. Quel che Giotto aveva affidato precipuamente al paesaggio, l'effetto cioè di una ideale linea che scende da sinistra per convergere sulle teste del Cristo e della Vergine, il Signorelli l'affida alle figure che formano un vario gruppo compatto per potenziare il risalto plastico del nudo. Il che fa indulgere a certo disperdersi decorativo nelle vesti ed a certi stridenti colori specie in quella Gerusalemme gotica del fondo. Nei particolari poi (si noti il teschio in primo piano, eco della Resurrezione della carne di Orvieto) il modellato si addolcisce e si avvicina a quello degli angeli presso a poco coevi dello scomparto con gli Eletti, senza che con questo si possa pensare - data l'alta qualità - alla bottega. L'esuberante spirito del maestro completa e commenta il dramma dei due episodi del fondo, che ci fanno ancora apprezzare il Signorelli nar-

ratore. La Crocefissione ripete, ma è un po' più dispersiva, quella di Washington; la Resurrezione vibra di una intensa vitalità, e si fa notare soprattutto per le soluzioni formali del gruppo delle guardie. Ed il complesso ha una larghezza distributiva ignota alle pale precedenti che, come la _Natività_ di Londra, accolgono episodi nel fondo. La predella ha piccole scene: l'_Orazione nell'orto_, la _Cena_, la _Cattura_ e la _Flagellazione_, concentrate, di alto valore evocativo, sebbene in parte eseguita dalla bottega, anzi forse dal Genga nei flagellatori dell'ultima composizione che è uno dei precedenti dell'affresco di Morra con lo stesso soggetto. Nè troppo lontani da questa predella sembrano altri due pezzi insigni: una _Annunciazione_ della Collezione Johnson di Filadelfia che conserva pure in piccolo spazio l'amplitudine di un affresco; ed un _S. Giorgio che uccide il drago_, nel Museo Reale di Amsterdam, in una scena composta, anche questa, grandiosamente, dove nella figura femminile fuggente riecheggia un motivo di Orvieto, ripreso nella _Fuga di Enea_ per il palazzo Petrucci a Siena, dal Genga che forse ebbe parte nei nudi del mirabile quadretto.

Ma ho ricordato la bottega.

Infatti il Signorelli (se non potè condurre da solo la grande fatica di Orvieto - dove due discepo-

li sono menzionati nell'atto di allogazione - e dove troviamo nel 1510 il nipote di Luca Francesco) cresciuto in fama, è capo di una vera e propria maestranza che lo aiuta nelle commissioni largamente aumentate. Ed egli stesso appare ineguale se poniamo a raffronto il Compianto di Cortona con quello più alto, sebbene posteriore, del sacello di Orvieto. Qui aveva eseguito fino dal 1500 in una tegola un altro mirabile autoritratto spiccante sul grigio del fondo col nero robone,accompagnato da quello del ricordato Niccolò di Francesco in marrone e con un rosso berretto, di una spigliatezza e di un vibrar della linea propria ad alcune parti degli affreschi e che tornano nella decorazione dello zoccolo. L'opera non assume troppo determinato significato nel Franceschi dal profilo insignificante, ma ferma nei tratti del volto dai solchi profondi ed in quella capigliatura agitata l'inquieta e pensosa interiorità del pittore. Tornando alla bottega, anche quando l'artista interviene di persona, nei dipinti che da quella escono, utilizza in tutto od in parte cartoni o, per lo meno, composizioni precedenti. Così in un affresco col Compianto nella Collegiata di Castiglion Fiorentino, derivato da quello di Cortona e con un discendere meno deciso di quella linea diagonale cui prima si accennava; mentre cedendo al gusto festaio-

lo fece tempestare da qualche grossolano allievo le vesti e le aureole degli astanti di bottoni dorati. In tal modo il mestiere si andava sovrapponendo all'arte. Ad una rigorosa concezione il maestro si attiene nel Crocefisso degli Uffizi con la Maddalena, già ad Annalena, di un tono tanto più forte della Crocefissione di Urbino. Gran quadro di due sole figure, di modellato più fuso, di una concentrazione accordata con quei personaggi doloranti nel fondo, al funebre corteo, alla Deposizione che seppure eseguita frettolosamente, si staglia contro il cielo con tanta nitidezza, da ricordarci i fiamminghi, i quali avevano già ispirato in certi aspetti Piero di Cosimo e prima ancora Ercole De Roberti. Nel fondo della Crocefissione di S. Sepolcro (c.1505) sono nobili echi dello stesso tema, nelle tre tragiche croci che fanno rammentare il particolare di una Deposizione del Memling. Però la scena principale, sostenuta da una intonazione coloristica calda e gagliarda è pletorica nella ripresa del motivo della Vergine svenuta e di altre figure dal Gonfalone di Urbino, e volge al sentimentalismo. Poi una ricerca di monumentalità nei due santi del tergo si perde nel vacuo dei piegoni delle vesti a scapito dei valori costruttivi, come vediamo nel Genga. Nelle cose più raccolte intorno e di poco posteriori alla grande fatica di

Orvieto, il Signorelli conserva la sua vitalità e la sua potenza realizzatrice, anche se spesso le forme si addolciscono. Il tondo con sei figure a Berlino su di un pavimento in prospettiva, ricorda nella sua varia articolazione i piccoli monocromati di Orvieto e la vecchia Elisabetta accenna ad una impostazione ed ad uno sviluppo formale già cinquecentesco. D'altronde riflette le grottesche orvietane in una tavoletta con la Vergine e il Bambino oggi a Washington, il mosso arabesco su fondo aurato di lievi racemi, di tondi e di putti di uno eccitato tono chiaroscurale, (nè vi manca l'umanistica nota di due medaglioni romani), su cui risalta sintetico, come squadrato,lo statico gruppo monumentale. Pure il chiaroscuro delicato toglie alla testa della Vergine un poco della intensa interiorità che conosciamo e il Putto, formalmente vicino a quello del tondo precedente, ha certo suo umbreggiante languore che continua nella replica del Museo di Liverpool collocata contro un ampio sfondo collinoso. La fama dell'artista alla quale si è fatto cenno si estende nelle terre di provincia della Toscana, nell'Umbria e nelle Marche, in luoghi cioè ancora legati alla tradizione.

Sottolineammo infatti il carattere primorinascimentale del ciclo orvietano. Per questo nei cen-

tri maggiori all'ormai anziano pittore si antepongono i grandi delle successive generazioni e in Vaticano primeggiano Michelangelo e Raffello. Così nel 1505 egli ripeteva il Compianto di Cortona per la chiesa di S.Agostino di Matelica e penso che di quella pala facesse parte un frammento con quattro nobili figure presso il sig. Bromley Davemport a Capesthorne Hall (Manlesfield Cheshire), che si avvicina all'affresco di Castiglion Fiorentino. L'ornamento arabescato della Madonna di Nuova York torna nella veste di una pia donna e nel manto del vecchio astante di profilo, qui con un motivo di centauri. Il frammento ha anche modi decorativi di estrema finezza, mentre con tanta grossolanità aveva perseguito altrettanto e più vistosi effetti un discepolo di Luca nella Maddalena nel Museo dell'Opera del Duomo ad Orvieto, traducendo nel 1504 un disegno del maestro. Se il frammento spetta - come suppongo - alla pala di Matelica, questa era invece cosa degna del Signorelli.

Ma il pittore per sopperire alle richieste dei committenti di provincia riprende lo schema delle sue vecchie pale da altare, cioè di sacre conversazioni con l'aggiunta di qualche nuovo elemento. Apre la serie quella per la Fraternità della Trinità dei Pellegrini di Cortona ora agli Uffizi, macchi-

noso complesso di colorazione chiara condotto dai discepoli, ma che conserva imponenza monumentale soprattutto nei due santi mitrati (il S. Agostino denunzia chiara la sua fonte nella pala di Volterra) secondo un aggruppamento già noto, reso più pesante dalla presenza della Trinità. Il gradino, anch'esso di un discepolo, ripete (con qualche amplificazione nelle piccole scene del fondo dell'Orazione nell'Orto), la predella del Compianto.

Luca poi ascese, precisamente nel 1507, l'altura di una cittadina marchigiana, Rocca Contrada, ora Arcevia, dove un altro toscano Giovanni della Robbia mandò nel 1513 una sua notevole opera in terracotta invetriata, addirittura per lasciarvi nella chiesa di San Medardo un enorme polittico di gotica struttura che egli firmò e datò. Le figure entro scomparti sono in sostanza dignitosi personaggi distaccati l'uno dall'altro, tranne il S.Medardo volto verso il gruppo centrale. Fra tutti, il S. Rocco in iscorcio nel caratteristico costume cinquecentesco con l'ampio cappello e il S.Sebastiano visto di tre quarti, hanno un impianto più nuovo. Anzi si direbbe, per il S.Sebastiano, che il Signorelli avesse avuto notizia di una redazione leonardesca conservata in un affresco della Galleria di Brescia. Negli altri santi la bottega rielabora la vecchia

materia e la Vergine insiste sempre su inflessioni umbreggianti. La predella, pure condotta in parte dalla scuola, ha qualche nuovo soggetto (la Fuga in Egitto e la Strage degli Innocenti) su quelli già noti (Annunciazione, Adorazione dei Pastori. Adorazione dei Magi) in cui l'artista potè dimostrare le sue preferenze per il movimento.

In un'altra opera per Arcevia, la pala già nella chiesa dei frati minori ora a Brera, dipinta nell'anno seguente, è forse ancora più visibile, nelle figure meno severe, quel carattere umbreggiante che si riflette anche nella colorazione, lontana da contrasti di luce e d'ombra, che cerca nuovi accordi in una luminosità diffusa, specie delle carni schiarite contro quegli ornati aurei ed intrecci di ricordo leonardesco. Certo mutamento anche cromatico si deve ad un inconsapevole fascino che il rude cortonese dovette sentire per il genio sereno dell'Urbinate, ammiratissimo come rivelano le opere, anche dal Genga. Nel comporre, il Signorelli semplifica la pala della Trinità, dalla quale ripete inversamente il Bambino; ma nel complesso più alto, ad onta delle appariscenti dorature nella veste della Vergine, il raffronto dimostra più alta qualità. La men forte Incoronazione fra due angeli, oggi presso W. Burns a Londra, che si crede sormontasse la pala, denuncia

invece la bottega.

Al Genga si sarebbe tentati di ascrivere, su disegno del Signorelli, quattro piccoli santi (Orazione nell'Orto, Flagellazione, Crocefissione, Compianto, Resurrezione) del tutto degni, per tempo e per stile, di congiungersi ai pilastri e al gradino della pala precedente. E d'altronde anche i modi compositivi richiamano il gradino della pala della Trinità.

Una terza opera era legata al nome del nostro in Arcevia. Il 5 giugno del 1508 il Signorelli si obbligava a condurre per la chiesa di San Medardo un Battesimo, pagato il 24 dello stesso mese, impegnandosi a colorire i due protagonisti e a correggere l'opera degli scolari. Ma nel fiacco dipinto eseguito in così pochi giorni i cui pilastrini sono anteriore opera di un marchigiano, tipo Francesco di Gentile, nulla c'è della virilità del maestro, e nel riecheggiamento di vecchi particolari, affiora l'arte rilassata del Genga. E' questo il tempo in cui nascono gli affreschi di Morra. Ma poichè la loro datazione fu anticipata da Ada Venturi e dal Dussler agli anni giovanili, è necessaria una particolare precisazione di ordine filologico, atta a dimostrare perchè io ritengo del 1507 o 1508 circa questi dipinti, attenendomi in gran parte a quanto su di essi ebbi a

scrivere nella "Rivista d'Arte" del 1950.

Dopo che il Magherini-Graziani ebbe segnalato e pubblicato gli affreschi con la Flagellazione e la Crocefissione nell'oratorio di San Crescenziano, vulgo San Crescentino,presso Morra,casolare su di una breve collina dell'angusta valle del Nestoro nei dintorni di Città di Castello, quei dipinti entrarono a far parte dell'opera del Signorelli. Furono descritti parzialmente dal biografo del pittore cortonese Girolamo Mancini e, non sempre ritenuti interamente autografi, trovarono il loro posto nell'attività tarda, pur senza una datazione precisa, fino a che - ripeto - Adolfo Venturi non venne a classificarli per asserite ragioni di stile fra le cose giovanili del maestro, seguito dal Dussler.

Nella facciata del semplice oratorio restano tuttora due iscrizioni riferite dal Magherini, entrambe del 1507, di cui una ricorda la fondazione nel 1420 di "uno piccillo oratorio" edificato "ad honore della Vergine Maria et del Beato sancto Chresentino" per opera della Compagnia dedicata a quel santo; l'altra spiega come i capi della stessa Compagnia "redificorono" l'oratorio. Il Venturi, che non ignora i due documenti epigrafici, dice testualmente, per destituirli di ogni valore, che "lo stile degli affreschi ci avverte che la riedificazione non do-

vette farsi ab imo, ma soltanto parzialmente. Anche lungo la nave della chiesa - egli soggiunge - si hanno pitture del Signorelli, di certo anteriori a quell'anno e niuno potrà mai credere che Luca tornasse dopo il 1507 a dirci con le sue pitture della sua educazione primitiva. Altri metodi, altre conquiste sono opera di Luca del suo periodo avanzato, quali non appaiono in alcun modo a Morra".

Pur senza soffermarci sul fatto che dalla valle del Nestoro passa la strada più diretta che congiunge Cortona a Città di Castello dilettissima all'artista che - abbiamo visto - ne fu cittadino onorario e la frequentò anche nel primo Cinquecento,l'oratorio rettangolare, quantunque semplicissimo e coperto da un tetto a duplice spiovente con capriate visibili dall'interno, ha porte sagomate e finestre conciate in pietra del pieno Rinascimento, risaltanti sul modesto apparato murario di sassi accapezzati insieme coi pilastri d'angolo, essi pure di pietra lavorata e con lisci capitelli appena rimarcati da due cornici estreme, cui si aggiunge una sagoma orizzontale tracciante nella facciata e nella tribuna lo schema di un frontone. Meglio conservata nell'insieme è la parte tergale dove si apre una bifora, mentre nella facciata, cui si affianca un campaniletto a vela, una sproporzionata finestra secentesca

venne ad interrompere il frontone, due finestrine si disposero a lato della bella porta lunettata e alla fronte fu addossato un primordiale loggiato oggi parzialmente abbattuto.

L'interno si conchiude con una nicchia fronteggiata da bei pietrami intagliati a festoni e con eleganti capitelli, affrescata e recante un'edicola con una Madonna e il Bambino a tutto tondo. Inoltre due nicchie minori pure dipinte ed adorne di pietrami più semplici e più tarde si addentrano nelle pareti di lato intonandosi perfettamente peraltro, come la maggiore, al sec. XVI e rivelandosi posteriori alla data in cui l'oratorio fu "redificato". Questi elementi tuttavia non vieterebbero di credere che la vecchia fabbrica del 1420 fosse l'attuale e che venisse allora più decorosamente ornata sia all'esterno che all'interno. Senonchè un più basso edificio si scorge dietro l'oratorio cui è congiunto a guisa di sacrestia, con una elevazione minore. E il suo fianco destro parte del muro di fondo per un certo tratto della loro altezza presentano alcuni affreschi di ritardati gotici provinciali affreschi che proseguivano sotto il livello dell'attuale pavimento. Quelli della parete destra rappresentano una Santa e S. Crescentino a cavallo, quelli della parete adiacente una Croce-

fissione deturpata da una nicchia posteriore, una Annunciazione e una Madonna di Misericordia.

I tre ultimi affreschi seguono una duplice linea inclinata che suggerisce la spiovenza di una fabbrica più antica e di dimensioni minori, cioè il "piccillo oratorio"ricordato dalla prima iscrizione.Essi ci accertano inoltre che la fabbrica era larga poco più di due terzi di quella odierna, che era di livello più basso di oltre un metro, e che aveva un'altezza modesta tracciata dai limiti della decorazione pittorica. E' inoltre da presumersi che il piccolo edificio dovesse prolungarsi per breve tratto nella zona occupata dall'oratorio del 1507, in occasione della costruzione del quale la parte superstite ebbe il pavimento rialzato ed il perimetro murario sopraelevato. Dunque la seconda iscrizione, lungi da ogni retorico proposito di amplificare, è del tutto veritiera, poichè l'oratorio fu costruito ex-novo in quell'anno e conseguentemente dopo quell'anno fu adorno degli affreschi signorelliani.

L'arretrata datazione dei dipinti è affidata - si è detto - a presunti caratteri stilistici più arcaici, e precisamente pierfrancescani.

Osserveremo innanzi tutto che oltre gli affreschi delle tre nicchie chiaramente signorelliani, il

maestro e - vedremo - la sua bottega, eseguirono nelle pareti laterali due storie per parte della vita di Cristo posate su di una trabeazione, con nel fregio eleganti grottesche su fondo giallo e sformellato rosso, divise da gialli pilastrini con elementi ornamentali e sormontate da una seconda trabeazione. A sinistra fu recuperata la Cena seguita dalla Flagellazione che termina all'angolo con la parete di fondo; a destra corrisponde alla Flagellazione la Crocefissione cui seguiva una storia oggi scomparsa. Esse coincidono col termine estremo delle nicchie laterali, tanto che i loro elementi architettonici appariscono profilati sulle pareti. E solo in un secondo tempo la decorazione fu continuata da insignificanti epigoni del Signorelli assai tardi, con altre tre storie per parte, di cui si scorgono scarse traccie, fra le quali sono da riconoscere la Incredulità di S.Tommaso e Ingresso in Gerusalemme a sinistra; il Cristo al Limbo (?), la Deposizione e la Resurrezione a destra. Tale conclusione è confermata dal fatto che a sinistra più bassi di queste storie che continuano l'opera del Signorelli, restano decapitati da esse due affreschi votivi con un S.Rocco e con una Madonna in trono ed il Bambino cui si affianca un Santo, evidentemente aggiunto da qualche devoto della Compagnia di San Crescentino, dopo

che il Signorelli e la sua bottega ebbero terminato la prima decorazione.

E' ovvio che l'artista deve avere pensato innanzi tutto a dipingere la nicchia maggiore. Qui nella Maddalena a destra dell'edicola mediana ricalcava per l'atteggiamento quella del 1504 così grandiosa, ma anche così vistosamente provinciale nella veste broccata, nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto. Nè si può dire che la Santa, assai danneggiata, di cui è scomparsa parte della testa ed il lato destro, abbia minore monumentalità. Il Santo anacoreta, dalla lunga barba che le corrisponde (S.Antonio) riecheggia nell'impianto - salvo il diverso atteggiamento - il S.Antonio anch'esso di ampie proporzioni nel gonfalone della Pinacoteca di Sansepolcro, databile intorno al 1505.

Ricordiamo il Vasari che cita nella Cattedrale di Cortona nella cappella del Sacramento dipinti a fresco "alcuni profeti grandi quanto il vivo, et intorno al Tabernacolo alcuni Angeli, che aprono un padiglione; e dalle bande un S.Jeronimo e un San Tommaso d'Aquino" composizione che per quanto si riferisce ai due Santi laterali è da credersi (anche per l'impianto del santo barbato rispetto a quella del S.Girolamo) che fosse ripetuta a Morra.

In alto il Cristo a mezzo busto dall'espressio-

ne pacata, ripete il tipo del Cristo morto del Compianto di Cortona (1502) che abbiamo veduto e di quello della Colleggiata di Castiglion Fiorentino, in contrasto con gli energici, dinamici, bellissimi Angeli di profilo, le cui vesti hanno un movimento superiore a quello dei famosi Angeli danzanti della Sacrestia della Cura a Loreto. Vitalità ed energia da porre a raffronto con le cose signorelliane dei primi del secolo, come gli Angeli degli affreschi di Orvieto, e specialmente il vibrato Cristo risorto nel fondo del Compianto di Cortona, e l'impetuoso Gabriele dell'Annunciazione della raccolta Johnson di Filadelfia, già nella Collezione Mancini di Città di Castello. I cartoni dei due Angeli restarono nella bottega e il Signorelli li utilizzò di nuovo per un affresco nella chiesa dei francescani a Citerna, la cui esecuzione fu dal maestro affidata al mediocrissimo suo discepolo Tommaso Barnabei detto il Papicello. Nella nicchia di sinistra con la Madonna di Misericordia ancora torna la mano di Luca. Sono degni di lui i due solidi Angeli così decorativamente disposti che estendono in latitudine, secondo un motivo già apparso in Fra Filippo, il manto ripreso a guisa di padiglione per far posto ai numerosi confratri, indossanti candide cappe, di cui tre presentano il volto dai rudi tratti come combusti dal sole.

Essi sviluppano un tema accennato nel gonfalone di Sansepolcro, con qualche eco nella disposizione in vari piani e in taluni atteggiamenti di quei pochi devoti sotto il manto, simile a nicchia capace, della Madonna di Misericordia di Piero della Francesca. Anche la Vergine atteggiata a clemenza, anzichè attenersi al tipo, che vorrei dire virilmente severo, delle cose di Luca anteriori al 1500 (tipica è la Madonna della pala di Perugia del 1484) segue un aspetto addolcito che si scorge in quella del gonfalone di San Niccolò a Cortona e nella pala di Arcevia, oggi a Brera, recante la data 1508. Specie in quest'opera al carattere meno severo delle figure corrisponde un colorito lontano dai foschi contrasti di luci e d'ombra, che cerca qualche nuovo accordo in una luminosità diffusa specialmente nelle carni schiarite. Il che ritengo avvenga perchè il rude montanaro dovette sentire - forse inconsapevolmente - il fascino del sereno genio dell'Urbinate, quale si presentava soprattutto nelle quattro opere giovanili di Città di Castello. Nè sarà questa la sola deviazione del Signorelli dal suo rettilineo cammino, come vedremo.

Ora tralasciando la Madonna di Loreto tradotta affrettatamente da uno scolaro, e l'Orazione nell'Orto ridotta oggi a poco più di una larva, so-

stiamo sugli affreschi che hanno dato luogo ad una cronologia così arretrata, cioè alla *Flagellazione* ed alla *Crocefissione*. La prima ha un largo respiro cinquecentesco per la vastità dell'ambiente e l'ampiezza delle figure significanti nell'espressione e nei gesti, la quale si distacca dalla seconda dove troppo addensata, compatta è la folla, e sono attenuati i valori drammatici. Tanto che mentre non riusciamo a comprendere come si sia potuto ritenere giovanile la *Flagellazione*, ad un esame superficiale la *Crocefissione* può essere veramente scambiata per una fatica degli inizi. E ci spieghiamo l'opinione dello Schmarsow che disse questa della giovinezza, e della maturità - precisamente dal primo decennio del Cinquecento - l'altra.

Poichè abbiamo provato che le due storie spettano all'oratorio edificato nel 1507, è necessario chiarire la loro apparente disparità, poichè sono da ritenere coeve. Nessun dubbio che il Signorelli abbia ideato e per prima eseguità la *Flagellazione*. In essa egli ripete, dandole spazio maggiore, la composizione del giovanile dipinto di Brera, con la ricerca però di un più ritmico movimento per quanto si riferisce ai due flagellatori in primo piano, fratelli dei demoni e dei dannati di Orvieto. Si noti in specie quello a destra, di eroica proporzione michelangiole

sca, nel quale per la foga dell'esecuzione il segno di contorno in una gamba non coincide con lo spolvero. La maggior spaziosità diminuisce d'altra parte il rapporto tanto conchiuso nel dipinto di Brera, con gli altri due flagellatori che qui sono più distaccati verso il fondo. Ma il flagellante di destra è una figura più attentamente studiata in un energico disegno del Louvre dal Signorelli; il quale studiò pure attentamente il Cristo nelle ombre e nelle luci in un disegno degli Uffizi.

E' stato detto che l'ambiente non può essere posteriore al 1500. Noi invece diciamo che, se rimonta all'ultimo quindicennio del secolo l'idea del Signorelli di uno sfondo con l'impiantito quadrettato ("Circoncisione" di Londra anteriore al 1490 e "Pentecoste" di Urbino, 1494), il pavimento è presentato qui in rapporto con una tessitura architettonica in cui risaltano lesene e trabeazioni ormai cinquecentesche, lesene i cui capitelli senza fogliami ripetono quelli angolari all'esterno dell'oratorio di San Crescentino Un'altra Flagellazione con la ricerca di un analogo ritmo si vede nella ricordata predella degli Uffizi, presso a poco coeva, ideata ed in parte eseguita dal maestro nei nudi dei due flagellanti, però di un aspetto meno pieno che a Morra e quindi verosimilmente anteriore. Che d'altronde la nostra sia stata conce-

pita dal Signorelli, confermano i frammenti di copie dovute alla Scuola, conservati al British Museum di Londra ricordati dal Bereson. Molto più tardi poi, fra il 1515 e il 1520 circa, usciva dalla bottega del cortonese la Flagellazione della Ca' d'Oro di Venezia, dove gli stupendi valori drammatici perdono di intensità nei due flagellanti e la composizione più ricca, anzi pletorica, ha con la nostra molte analogie, ove si escluda l'ambiente che presenta lo sfondo chiaro del cielo contro un'arcata. Va da ultimo notato che la Flagellazione di Morra accanto a quei flagellanti dalle carni bronzee che contrastano col chiaro nudo del Cristo, mostra qualche vivacità coloristica negli armati, in cui peraltro la forza del pittore si rallenta, specie in quello di destra, che guarda con aria spavalda e che si veste sotto la gialla corazza di azzurro.

L'esecuzione di gran parte del dipinto spetta agli aiuti, la presenza dei quali, già riconosciuta dal Berenson, è negata dal Venturi che vi vede la mano del solo maestro. Il colore è il più evidente legame fra questo affresco e quello della "Crocefissione", dove sono le stesse note di giallo e di azzurro, accostate nel guerriero, che,quasi sotto il Cristo, cavalca un bianco cavallo dalle turgide narici.La vasta storia danneggiata nella parte superiore

ha perduto quasi totalmente l'effetto dato dall'incrociarsi delle lance nell'aria, le quali concludevano l'arco di quella folla anonima e piuttosto calma cui fanno da limite due cavalieri insolitamente statici, che hanno suggerito i bloccati volumi di Piero della Francesca. Ove non vi fosse l'accennato rapporto cromatico con l'affresco precedente, sarebbe da pensare in un primo esame ad una datazione anteriore alla "Flagellazione", tanto più che proprio il colore tende a certe sue chiarità prevalenti nei cavalli. Ma già abbiamo spiegato come intorno al 1508 il cromatismo di Luca si addolcisca per l'influsso non più di Piero, bensì di Raffello, verso il quale procede un discepolo del Signorelli, di quel primo decennio del secolo, cioè Girolamo Genga.

Se ora indugiamo sulla composizione, si scorge che il gruppo delle pie donne è presentato inversamente a quello della Crocefissione di Urbino (1494), da cui sono ripresi gli scorci dei cavalli mediani; mentre l'impianto di quello di destra deriva dallo stesso soggetto dipinto nel fondo del Rimpianto di Cortona, del 1502. Qui appare lo stesso senso di congestione della folla che vediamo nel nostro affresco; ma ogni figura ha una propria vitalità, un proprio scattante movimento, un proprio significato di stile, per cui il singolo non è annullato nella mas-

sa come a Morra.

Questo scomparire dei valori individuali nella vasta scena ideata certo da Luca si deve alla collaborazione degli allievi, nei quali non si può trasfondere la vitalità del maestro.

Ma si è detto che i cavalli agli estremi, specialmente quello statico di sinistra, riecheggiano Piero della Francesca e disorienterebbero in un affresco del primo decennio del cinquecento. Ora una certa compostezza rappresentativa già si nota nella Cattura di Cristo e nella Ascesa al Calvario nel fondo della ricordata Orazione nell'Orto di una predella della bottega degli Uffizi. E vedremo nella predella della Deposizione di Umbertide alcuni episodi come la Battaglia di Costantino e l'Ingresso di Eraclio in Gerusalemme, i quali accennano un nostalgico ritorno al passato per la ricerca di aspetti volumetrici. Tali aspetti sono visibili soprattutto nella Battaglia di Costantino che, in una reminiscenza del solenne affresco di Piero ad Arezzo, anche per la composizione, ci offre nel gruppo dei cavalieri intorno all'imperatore, analoga compattezza ed analogo folto incrociarsi di lancie. E sebbene essi rappresentino un'azione, la riducono al minimo giungendo a risultati estetici paragonabili a quelli della nostra "Crocefissione", la quale resta dunque spiegata

anche nella sua intonazione stilistica.

Possiamo presumibilmente ricostruire pertanto il procedere della decorazione pittorica dell'oratorio di Morra. Non appena la fabbrica fu edificata; il Signorelli iniziò gli affreschi dalla nicchia terminale ed eseguì quelli della parete sinistra quasi nella loro totalità, poichè nella "Flagellazione" vi è un intervento degli aiuti. Quindi, sempre oberato dalle commissioni, affidò ai seguaci sui propri cartoni la prosecuzione degli affreschi della parete destra, compiuta negli anni seguenti.

Dopo la parentesi dedicata agli affreschi di Morra che ci ha consentito di ritornare su alcune opere già considerate del nostro pittore, seguiamolo nel suo successivo cammino.

Il gonfalone di San Niccolò a Cortona, anch'esso chiaro, bensì vicina nell'impianto rettangolare per largo della parte posteriore allo schema delle "sacre conversazioni" fiorentine, poco costruttivo, come nei due santi di Sansepolcro, negli apostoli a fianco della Vergine e pertanto non esente dalla collaborazione; ha invece un solenne tono elegiaco nel raccolto Rimpianto interamente autografo, incardinato sui nudi del Cristo e del S.Girolamo adorante,di larga impostazione, e mira

bile nei bellissimi angeli.

Il Signorelli attendeva intorno al 1509 a Siena col Pinturicchio e col Genga alla decorazione di una sala nel palazzo di Pandolfo Petrucci ed i due affreschi superstiti di lui (altri due: la Calunnia di Apelle e l'Educazione di Pan sono coperti dallo scialbo, se non del tutto perduti) si trovano oggi nella Galleria Nazionale di Londra, con uno del Pinturicchio (l'altro creduto di questo pittore con la Continenza di Scipione fu staccato nel 1842 con altri cinque) rappresentante Penelope al telaio. I due dipinti del Signorelli raffigurano il Trionfo della Castità con riecheggiamenti dei "Trionfi" del Petrarca e la Riconciliazione di Coriolano. Ma oggi sono solo giudicabili, dati gl'irrimediabili danni, solo nei riguardi compositivi. L'artista presentando la scena di maggiore interesse sui primi piani e due episodi nel fondo, si attenne ai modi degli affreschi di Monteoliveto Maggiore che abbiamo veduto e che soprattutto rivedremo nei piccoli spazi delle predelle.

Però le due storie di scarsa spazialità e stipate di figure con azione moderata nella prima, concitata nella seconda, non sono felici. E nemmeno lo sono quelle meglio conservate del Genga (La Liberazione dei prigionieri; la Fuga di Enea da Troia) forse su di uno schizzo del maestro, tradotto dal molle

discepolo. Il Signorelli dunque doveva dominare nel complesso figurativo che però non seguiva alcun concetto organico nel congiungere allegorie, miti e fatti storici in un ambiente spartito con discutibile gusto da pilastri lignei intagliati e decorato nella volta con stucchi e putti dipinti a lato degli stemmi del committente.

Fino al 1512 il Signorelli non sembra ritrovare la propria energia. Secondo l'esempio offerto dalla Maddalena di Orvieto, i disegni del maestro restano sfigurati in varie pale, sino al termine della di lui vita dagli allievi.

Qui va appena menzionata la pala già presso il Conte di Crawford a Londra, ora nella Collezione Kress a Nuova York, composta di mediocri pezzi male accostati senza un loro equilibrio, dai quali appena si staccano per un tono un poco più alto la Vergine ed il Bambino, col gruppo degli angeli. Il contatto col Pinturicchio a Siena e presumibilmente con altri umbri, favorito dalla vicinanza di Cortona all'Umbria, intensifica l'orientamento verso quella regione nella Comunione degli Apostoli del Museo diocesano di Cortona, eseguita nel 1512 per l'altar maggiore della chiesa del Gesù. I tipi languidi e persino l'intelaiatura prospettica fanno pensare ad un'eco del Perugino mentre i particolari proclamano un ritorno agli accenti virili ed ai valori

di movimento dei tempi migliori secondo una iconografia cara ai fiamminghi (ad es. Giusto di Gand), ma anche all'Angelico. Il vecchio pittore riprende un tono energico che accompagnato da amplitudini figurative e da fervore drammatico, si scorgono negli sparsi pezzi di una predella avvicinabili a quest'opera. Condotti con fare più sommario nei forti contrasti chiaroscurali e luministici di un tocco libero ma significante nella determinazione formale, attraverso luci guizzanti, costituiscono l'ultimo grandioso complesso del Signorelli tradotto in piccoli spazi con un senso profondamente religioso. Sono l'ampia Maddalena del Museo Horne a Firenze, il Noli me tangere e il Cristo e gli apostoli del Museo di Detroit; l'Incontro coi discepoli e la Cena di Emaus già Benson, ora a Nuova York nella collezione Weitzer.

La pala del 1515 in S.Domenico di Cortona si avvicina alla precedente nei santi, negli angeli e nel Putto dai capelli brillanti di piccole luci mentre la Vergine appare potente; ma nell'iterarsi del motivo dei due santi genuflessi (S.Domenico e un Santo vescovo), nonchè dal committente Giovanni Sernini, dal 1516 vescovo di Cortona, prende un carattere raccolto ed intimo. Invece la contemporanea pala proveniente da San Francesco di Montone ora a Londra nella Galleria Nazionale, con quel paesaggio profondo che

ha particolari minuti visibili anche nel S. Giorgio di Amsterdam), che una pomposa e vistosa iscrizione dice eseguite dal Signorelli per il medico francese Lodovico de Rutenis, dimostra l'artista incantato delle spazialità lontananti del Perugino. Ripetendo e sviluppando vecchi ritmi verticalistici (pala di Perugia) egli si compiace di ariose pause con elementi figurativi che sono risonanze del passato, a cominciare dagli atletici angeli e dal S. Sebastiano. Però qui in gran parte e nella predella che è a Brera con minute storie di S.Cristina, completamente, la bottega traduce una composizione del maestro e solo per questo il dipinto è menzionato.

Luca in persona col suo tono elevato torna nella Deposizione di Santa Croce ad Umbertide (1515-16). Forse egli riprendeva con varianti lo schema di una precedente pala perduta di cui si è visto un frammento già presso Lord Mackenzie a Londra.Come, del resto, affiorano singoli echi di cose note nelle tragiche croci contro il cielo, nel fondo e nello svenimento della Vergine (Crocefissioni di Annalena e di S.Sepolcro; Compianto di Cortona), nonchè nella pia donna a sinistra (Compianto e Deposizione di Orvieto) se non vogliamo risalire alle più lontane ascendenze della Crocefissione di Urbino. Ma la pala, di grandi dimensioni, prende un alto va-

lore drammatico, di un tono sobrio ed austero potenziato dal cromatismo cupo, e dall'unità dell'esecuzione così solida e sicura che realizza compatte e massicce figure, fermando l'accento sulla parte superiore del quadro:nel materiale sforzo dei due e nel massiccio,gravitante corpo del Cristo, di fronte all'accorata spiritualità degli astanti. L'ultimo capolavoro dell'artista che nella predella con la leggenda, popolatissima ed arcaicizzante, della croce, procede verso un fare illustrativo di cui la bottega nel ricordato gradino di Brera e in altre traduzioni ancora deteriori offre pochi edificanti esempi.

E la bottega interviene nelle pale d'altare, che sono variazioni più o meno riuscite di quella di Londra ma pletoriche di figure, della Galleria di Perugia proveniente da Pacciano (1517), e della Pinacoteca di Arezzo, già in Santa Margherita (1518) entrambe con la Madonna in gloria e il Bambino fra Santi.

Anche l'Assunta per l'altar maggiore del Duomo di Cortona, citata con lode dal Vasari, ed eseguita nel 1519, di qualità di poco migliore, si congestiona di figure fra le quali tornano gli Angeli musicanti della Incoronazione degli Eletti di Orvieto.

La scuola prende il sopravvento in queste ed in altre stanche pitture con pezzi sforbiciati da cose più alte, attraverso varî collaboratori fra

i quali soprattutto il nipote Francesco Signorelli e Tommaso Papacello. La gran pala per la Fraternita di S.Girolamo di Arezzo del 1519-20, sebbene macchinosa e folta di figure in parte dovute a quei due discepoli (di cui il secondo eseguì la complicata predella, ora a Londra con Ester e Assuero e storie di S.Girolamo) riflette qualcosa della monumentalità del maestro che ricorda ancora nel gruppo mediano la lontana sacra Conversazione di Volterra ed anche quella di Arcevia. Ma dell'opera egli dovette essere fiero - come fu fiero dell'assai bel ritratto del committente Niccolò Gamurrini - se accompagnò la pala ad Arezzo e la collocò sul luogo. Il Vasari conobbe in quella circostanza quel "buon vecchio tutto grazioso e pulito". Ma si deve supporre che poco più il "buon vecchio" maneggiasse i pennelli non per malattia come vuole una tradizione ma per l'esaurirsi delle sue forze creative, se un Presepio per la chiesa del Gesù si rivela in gran parte della scuola e una Concezione per la stessa chiesa di Cortona del 1521, meglio distribuita, ci suggerisce soprattutto la mano di Francesco; mentre nell'ultima opera - l'Incoronazione della Collegiata di Foiano del 1523 - le figure stipate più che presentate in una armonica composizione spettano, per la parte maggiore al Papacello. Anzi l'insieme è così

mal tessuto che il committente appare come aggiunto in un secondo piano dietro un erculeo ed agitato S. Girolamo. E questo è il triste tramonto del vecchio pittore morto nella sua città natale a mezzo ottobre del 1523.

Del Signorelli disegnatore, di cui non si conserva nessun disegno a penna che sia di certa ascrizione (cfr. B. Berenson, Les dessins de Signorelli in "Gazette des Beaux Arts", marzo 1932 e Nouveaux dessins de Signorelli, ivi, novembre 1933), si hanno vari disegni preferibilmente a matita nera perchè in tale mezzo egli trovava una più rapida e fluida aderenza ai suoi pensieri figurativi, ai suoi impeti creativi. Osserva il Berenson che su tale traccia i particolari anatomici si avvivano di bistro e sono finiti all'acquarello ed è raro che siano concretati col solo rosso mentre mai sono condotti col solo bistro bensì rialzati di bianco.

Qui basti solo ricordare che lo studio dei disegni - e come disegnatore il Signorelli fu grandissimo - conferma quegli atteggiamenti estetici e quei mutamenti che abbiamo ricordati nell'opera pittorica.

Così quello per il S.Giovanni della pala Vannucci di Perugia, oggi nel Museo di Stoccolma ha un fare concluso ancora riecheggiante Piero della Francesca.

Uno al Louvre, con due santi (n.1795) in nero rialzati di bianco e toccati di rosso, si può collocare intorno, ma poco dopo, il tempo delle due pale di Volterra del 1491. Un poco più tardo è un apostolo dello stesso Istituto (n.342), eseguito con la stessa tecnica e di certa maggiore grandiosità. Nè è lontano da questo disegno quello di una donna seduta (forse la Madonna per la Pentecoste di Urbino) in bistro e in bianco su carta rossa, poi ripassata a penna, disegno assai grandioso agli Uffizi (n. 53 E).

Altri disegni per Orvieto si avvivano di più profonde vibrazioni chiaroscurale con la tendenza ad un potente premichelangiolismo. E coi disegni per Orvieto fa gruppo una coerente composizione con la Madonna, il Bambino e S.Giovannino agli Uffizi (n.17820 F.) di un chiaroscuro contrastante e di una unità leonardesca, così da far supporre col Berenson che Luca avesse veduto la Vergine e la S. Anna di Leonardo. Il disegno corrisponde alla concitata vitalità delle cose orvietane come una Lucrezia in atto di uccidersi, sempre agli Uffizi (n. 130 F). Questi disegni sono potentissimi, superiori ad es. ad uno con due gruppi per Orvieto, nel Museo del Louvre (n.1794), dal Berenson avvicinati alla Storia dell'Anticristo più che ai dannati. E se anco-

ra dobbiamo ricordare i disegni notati nella composizione della Resurrezione della Carne, ancora ai fatti dell'Anticristo ci riportano i quattro nudi in un disegno in nero ed in rosso agli Uffizi (n.1246 E) dello stesso concitato movimento, della stessa vitalità affidata ad un chiaroscuro sostanzioso e contrastato come i due, pure degli Uffizi, precedentemente ricordati. Il Berenson raccoglie altri disegni. Fra gli altri uno rappresentante un giovane piegato visto da tergo (Londra, Collezione Selwin) e di fronte nella stessa posa (Firenze, Uffizi n.15817 F); un uomo che procede curvo appoggiandosi ad un bastone (Londra, Collezione Oppenheimer) e due nudi, uno inginocchiato, l'altro seduto a terra (Parigi, Louvre n.1870,45), questi per la Resurrezione della carne. Tali disegni si distinguono per un rapporto con Raffaello-Timoteo Vite e concordano con l'addolcimento formale di cui si è fatto parola per i dipinti; laddove il tono eroico tradotto nella Flagellazione di Morra si scorge in un dilatato Cristo alla Colonna in nero degli Uffizi (Raccolta Santarelli n.224) e in uno stupendo flagellatore del Gabinetto dei disegni del Louvre (n.1797). E da notare inoltre il disegno pure al Louvre (n.347) di una tecnica rara per il maestro, cioè

ad acquarello e biacco,su fondo verdastro, recante un uomo di schiena che porta sulle spalle un cadavere, potente disegno per gli affreschi di Orvieto, cioè per la composizione dei dannati. Il disegno accuratissimo è di grande evidenza plastica; bensì noi preferiamo per la loro più immediata realizzazione poetica i disegni a matita nera che fanno del Signorelli un grande maestro del disegno,per il Berenson superiore allo stesso pittore.

Ed ora concludiamo

L' A r t i s t a

Come è stato giudicato il Signorelli dalla critica e qual'è il posto di lui nella Storia dell'Arte? A parte il generico accenno di Giovanni Santi che nella Cronica rimata lo ricorda "d'ingegno e spirito pellegrino", le fonti fiorentine lo ignorano perchè non fu una gloria locale. Solo il Vasari applicando a Luca i concetti informativi della sua opera: da un lato il carattere illusivo di realtà dei suoi ignudi, dipinti da "far parere vivi", dall'altro l'aver aperto "la via all'ultima perfezione dell'arte", cioè al Buonarroti, ne precisa filologicamente la formazione:unendone le origini pierfrancescane all'influsso fiorentino per il disegno.Valida conclusione, appena deviata da chi vuole Luca scolaro di Matteo di

Giovanni. Parimente troviamo uno sfocarsi della valutazione filiologica dal secolo XVI fino al XX nella attribuzione di opere che spettano o al ricordato Matteo di Giovanni ovvero al Perugino, al Pinturicchio, persino a Giovanni Santi e a Giusto di Gand, per tacere di altri, che trova un'eco nel Della Valle. Nell'Ottocento e nei primi di questo sec. si susseguono giudizi più o meno legati ai mutamenti di gusto dal Neoclassicismo, al Romanticismo, al Realismo fra i quali ne abbiamo sottolineati alcuni, nella monografia del Vischer col quale però non possiamo consentire quando vuole vedere - nel riafforare di idee burchhardttiane - l'equilibrato ed umano Signorelli nelle correnti della Riforma. Se da un lato si va precisando in campo storiografico l'influsso fiorentino nell'azione del Pollaiolo, dall'altro si esalta la grandiosità formale dell'artista giudicato (invero in modo niente affatto calzante) dal Cavalcaselle e dal Morelli come il Mantegna dell'Italia centrale e da quest'ultimo proclamato "il rappresentante più eminente nel secolo XV dell'arte cispadana"; mentre la pura ricerca erudita per opera di Girolamo Mancini ci offre dell'artista, sotto questo riguardo, una "Vita" esemplare.

In campo più propriamente critico il giudizio del Berenson si puntualizza nei salienti caratteri

del maestro quando Luca vien definito più sottile e più profondo di Melozzo; ne è sottolineato il senso della forma "quasi uguale" a quello di Giotto e la potenza drammatica che lo fa quasi rivale del Pollaiolo. Il Berenson nota pure col plasticismo e il movimento e la gioia dell'artista nel rappresentare il nudo esaltatore della vita e la "forza gigantesca che fa pensare a delle energie primitive". In base alle proprie teorie, il critico pone in rilievo le qualità elevate del Signorelli come illustratore, cioè come pittore che esprime idee e sentimenti, anche se i suoi nudi non sono sempre perfetti, il colore sempre radioso abbellimento e la composizione è talora sovraccarica e confusa.

Critica e filologica con nuovi apporti in questo campo unisce A. Venturi mentre tra le varie monografie dedicate a Luca, un serio impegno filologico affiora in quella del Dussler.

Formatosi su Piero della Francesca ed accostatosi a Firenze, precisamente al Pollaiolo (e molto meno al Verrocchio che il Vischer sembra porre sullo stesso piano), poichè Luca vi sentiva una congenialità per il tuo temperamento, gli echi dell'antico, i rapporti del maestro con Melozzo, col Perugino, coi fiamminghi persino col Botticelli e Raf-

faello, sono stati suggeriti nel richiamare sull'esame delle singole opere, gli atteggiamenti mutevoli della di lui attività. Ora, liberandoci dalle concezioni etico-sociali e dalle preferenze di gusto, cui sembrano ancorati studiosi e critici, ci chiediamo obbiettivamente qual'è il mondo dell'artista e come lo esprime. Il Signorelli anche nelle modeste opere prosastiche dell'ultimo tempo, che calcano sue precedenti realizzazioni, resta fedele al proprio ideale di celebrare l'uomo e di imprimergli una potente vitalità. Questa vitalità si fissa con masse unitarie squadrate monumentalmente come quelle di Piero, ma di una sintesi plastico-pittorica delimitata nettamente dalla linea di contorno, non più rigidamente geometrica bensì di certa articolazione apertamente visibile. Se pertanto egli si differenzia anche dal Pollaiolo, la cui linea assume valore di tessuto formale talora minuzioso, che deriva da Andrea del Castagno, a sua volta distaccato dalla pienezza di un Masaccio, nel nostro e nel Pollaiolo la linea volge sovente è vero agli stessi effetti di moto e di concitazione; tuttavia nel secondo prende una propria funzionalità strutturale; nel primo è limite ora continuo ed agitato, ora spezzato, col drammatico ausilio di una luce che in

veste contrastata le figure o che - specie nel tempo più tardo - le fa vibrare con rapidi tocchi e ne potenzia l'azione. E' questo il Signorelli illustratore delle predelle e dei monocromi di Orvieto. Ma il pittore crea anche un mondo figurativo compatto, dai piani sicuri e marcati sostanziato nella materia durevole del metallo e con un cromatismo talora sontuosamente fastoso per gli ornati, cromatismo che non è fiorentino. E' il Signorelli delle calme figure conversanti o contemplanti, monumentale e nello stesso tempo primordiale dell'_Educazione di Pan_; e delle _pale di altare_. Mondo che torna negli affreschi in cui spesso - e soprattutto ad Orvieto - la linea energetica si allea con i colori vibranti a larghe stesure, in una chiara ed intensa luce senza o con attenuati contrasti, nell'esaltazione dell'umano non solo nell'aspetto esteriore ma anche in un'intima intensità di vita. Di fatto il Signorelli che visse distaccato dai grandi centri, con un suo tono dignitoso, non in cerca di guadagni, come il suo amico Perugino, riflette questo stesso distacco negli uomini che dipinse in composizioni mirabili per chiarezza ed essenzialità. Nulla in lui che richiami gli azzimati cortigiani delle signorie settentrionali ovvero i soddisfatti borghesi fiorentini, cari al Ghirlandaio. Fuori dell'effimero nel-

le sue figure, che tutt'al più richiamano i volgari soldatacci di ventura infestanti allora le amene campagne toscane ed umbre, è un distacco fisico coi mezzi di cui si è detto, affidato a forme di umana dignità, impetuosa, talora di grandiosità e di forza gigantesca che esprimono primordialmente con sana e rude schiettezza, istintivi sentimenti semplici, generosi o brutali: la passione, l'ansia, la violenza, la speranza, il dolore, la letizia serena; gli impulsi cioè ed i moti dell'animo che stanno alle fonti dell'umanità. Per questo nell'eccelso isolamento della sua Cortona egli potè meditare con purezza la terribile vicenda finale dell'uomo e riviverla - sotto aspetto di dramma - nella sua pittura, specie in quegli "ignudi" che lo rivelano maestro di anatomia - non separabili da Piero e dagli scultori fiorentini - secondo quella sistematica conoscenza del corpo umano che è uno degli approfondimenti della prima Rinascita. Egli si ricollegava inconsciamente ai suoi antenati etruschi che avevan celebrato l'oltretomba, ma nella luce dello spirito cristiano, cercando come sua fonte ispiratrice la poesia di Dante. Così l'arte del Signorelli grandeggia anche per una propria realtà morale. Il Vasari nel ricordare fra i "creati" di Piero della Francesca

l'artista cortonese, scrive che "gli fece più che tutti gli altri onore". Non possiamo dire altrettanto dei discepoli e degli aiuti di lui, specie nel periodo più tardo, come quasi sempre è capitato ai grandi. Ma la risonanza di lui fu notevole nell'Umbria, nelle Marche, nella Romagna; e ne sentì l'influsso persino quel fervoroso e disuguale pittore vagante che fu Giovanni Antonio da Pordenone, nei suoi affreschi di Vacile. Tra gli astri di prima grandezza, quel prodigioso assimilatore che fu Raffello, in pale giovanili e nei disegni col martirio di S. Sebastiano ne assunse alcune soluzioni formali e ne copiò il S. Sebastiano di Città di Castello, come ben vide il Cavalcaselle. Michelangelo poi nel Giudizio della Sistina si valse in parte delle "invenzioni di Luca", come fin dal Cinquecento sottolineava il Vasari. Dalla primitiva umanità di Luca nascevan così gli eroi del Buonarroti; e che il Signorelli abbia avuto quale suo ideale discepolo il grande genio toscano è il suo vanto maggiore presso la posterità.

I Signorelliani

Quasi in appendice a questo corso sul Signorelli per provare come non siano esagerate le dure parole che precedono nei riguardi dei discepoli del pitto-

re cortonese, occorre dedicare qualche attenzione anche a costoro. Ho detto discepoli perchè c'è un collaboratore del quale si è discorso, cioè Bartolomeo della Gatta, di qualità estetica non disgiunta da fascino pure nel suo eclettismo. Ora dobbiamo aggiungere che dopo le pale di Castiglion Fiorentino del 1486 nulla conosciamo di lui e si presenta pertanto il problema del suo operare da quell'anno circa fino alla morte avvenuta nel 1502. Perchè la pala della piccola badia di Campriano presso Arezzo condotta col suo discepolo aretino Domenico Pecori è così ridipinta che non ne appare possibile alcuna conclusiva lettura.

In via d'ipotesi proposi anni fa (in Rassegna d'Arte, 1916), ed ora ripropongo, che egli desse il disegno delle scene di un'urna in rame argentato e in parte dorato del Museo di Arezzo, destinata alle reliquie dei Santi Lorentino e Pergentino, allogata nel 1498 ad un rozzissimo orafo: Niccolò di Giovanni dal Borgo San Sepolcro. Perchè la traduzione così incolta contrasta, come si può scorgere dall'esame delle singole scene, col rinascimentale modo di comporre, con certe aggraziate movenze, con la raffinatezza del complesso che solo nei riguardi iconografici del tutto esteriori e non per nessi di

stile, può richiamare precedenti gotici, come le storie di quei santi nei rilievi della porta del loro oratorio aretino ovvero nella predella di una Vergine di Misericordia di Parri Spinelli nella Pinacoteca di Arezzo.

Il modulo figurativo allungatissimo che ricorda le figurine affrescate nello sfondo del *S.Girolamo* del Dei nella Sacrestia del Duomo di Arezzo, fa ritenere che il pittore camaldolese che era alla fine del Quattrocento l'artista più noto dell'ambiente aretino, desse i disegni per l'urna, così male interpretati. Le storie dei SS.Lorentino e Pergentino sono sintomo inoltre di una tendenza che trova raffronto nelle mal costruite figurine di *tre fronti di cassone* con storie di Griselda, nella Galleria Nazionale di Londra, le quali illustrano la vicenda della paziente Griselda, sposa prescelta dal marchese di Saluzzo, vicenda che aveva dato un argomento al Boccaccio nel Decamerone. Quei cassoni nei particolari rustici del paesaggio non mancano di un ingenuo sapore che li imparenta con Bartolomeo della Gatta. Nelle civili architetture e nelle leziose immagini alludono ad una derivazione scoperta dal Signorelli dal Pinturicchio, cui riporta anche il fare pittorico un po' lezioso, e dall'ambiente senese. Ma che l'anoni-

ma personalità sia legata a Luca, in secondo luogo al Pinturicchio e soprattutto a Siena abbiamo indizi sicuri.

Ci resta una serie di tavolette con personaggi dell'antichità e allegorici le quali dovevano ornare la sala di un palazzo. Di due maestri senesi contemporanei a Luca, anzi un po' più anziani di lui, Neroccio di Lando e Francesco di Giorgio, sono rispettivamente infatti Claudia vestale già nella raccolta Dreyfuss di Parigi e uno Scipione nella Collezione Carrand al Bargello, e del Pacchiarotto una Sulpicia nella raccolta Walters di Baltimora; pannelli tutti e tre da unirsi agli altri tre in cui la mano del nostro ignoto pittore appare evidente. Le tre tavolette sono centinate, e le figure posano su di un piedistallo con una cartella fiancheggiata da due putti precisamente come altre tre ricordate. Esse rappresentano un Eunostos di Tanagra nel Museo Nazionale di Washington, parte della Collezione Kress, un Tiberio Gracco nella Galleria di Budapest ed un Alessandro Magno già nella Collezione Cook a Richmond.

Quest'ultima figura più scadente delle altre più assomiglia per la manchevole realizzazione all'anonimo che dai cassoni londinesi è denominato il "Maestro di Griselda". Ma le tre tavolette furono

schizzate dal Signorelli, e nessuna fu interamente realizzata dall'artista. D'altra parte una Fede nel Museo Poldi Pezzoli a Milano è di analogo stile e rivela nell'andamento dei drappeggi di certa grandiosa larghezza, maggiore vicinanza allo stile del cortonese, sebbene rientri sempre nell'attività del Maestro di Griselda. E' probabile, come suppone il Berenson (in "Dedalo",1930-31, p.753) anche perchè il paesaggio è seneseggiante, che i tre personaggi dell'antichità fossero parte di una commissione senese al Signorelli; meglio che questi la dirigesse e si fosse limitato ad iniziarla, ad affidarla al Maestro di Griselda nelle tre tavolette menzionate,e che i ricordati pittori senesi l'avessero compiuta. Se il Signorelli deve averle dato principio quando si trovava a Siena per eseguirvi la pala di Sant'Agostino cioè nel 1498, lui partito, l'ignoto pittore terminava i tre dipinti; e dopo, i tre pittori senesi aggiunsero le rimanenti tavolette intorno al 1500.

Le figure del maestro di Griselda si distinguono per una fattura molle quasi da miniatore. Onde credo che sia di lui un graziosissimo reliquiario di sagoma ancora arcaicamente goticizzante già ascritto al Signorelli e di una esecuzione poco costruttiva, nel Duomo di Volterra, che nei due apostoli maggiori degli

sportelli è signorelliano; nella Annunciazione al-l'interno arieggia Neroccio e il Pacchiarotto meno i fiorentini; nei due angioletti il Pinturicchio, il tutto fuso in un cromatismo sordo e livido.

Ora di questa stessa maniera è traccia nell'az zimato S.Michele di un dipinto già ricordato; una pa la del Metropolitan Museum di Nuova York disegnato dal Signorelli che può tutt'al più avere operato nel la Madonna Assunta, mentre il S.Benedetto si rivela di uno dei collaboratori di Monteoliveto.

Il Maestro di Griselda finisce in sostanza col l'essere un occasionale collaboratore del Signorel-li e quando è solo dimostra - nei cassoni di Londra - la pochezza della sua personalità legata all'ambien-te senese.

Anche occasionalmente signorelliano è il senese Pietro di Domenico che ho citato a proposito degli affreschi di Monte Oliveto. Tale egli si dimostra in un Presepio un po' slegato della Galleria di Vienna ascrittogli da Giacomo De Nicola (in Rass. d'Arte Sen., a.XV) e in una lunetta nella chiesa di San Francesco a Lucignano col Santo che riceve le stimma-te dove sono pure accenni pinturicchieschi; ma pre-sto, come nella popolatissima sua opera con la Nati-vità e l'Assunzione nella chiesa dei SS.Simone e Giu

da a Radicondoli procede verso più decisi modi sene si e si avvicina al Pacchiarotto e a Girolamo di Benvenuto. Siamo dunque ai margini del Signorelli.

Il primo vero discepolo di Luca è quel Giovanni Battista che firmò nel 1492 una pala legnosa e dura con la Madonna e il Bambino fra S.Giovanni e S.Girolamo nella chiesa di questo santo a Città di Castello. Gli esemplari ed i tipi del maestro servono al mediocre pittore anche per la predella con la Natività, S.Girolamo e il leone, il Santo in penitenza. Se è suo come proposi dubitativamente (ne l'Arte, 1923) uno stendardo degl'inizi del Cinquecento nella Pinacoteca di Città di Castello col Battesimo da un lato e il Battista benedicente dall'altro, rifiutato al Signorelli dal Berenson e dal Venturi, avrebbe col tempo schiarito la sua gamma e si sarebbe liberato di certe spinosità giovanili. Ma la personalità, del resto modesta, non è per ora ricostruibile. E forse, come altri discepoli, dimenticò col tempo il primo maestro, specie se egli viveva ancora intorno al 1530 quando sono citati a Città di Castello due pittori del suo nome (un Battista non altrimenti noto e un Battista della Bilia) uno dei quali era probabilmente lui.

Nessun elemento ci resta per precisare l'arte di Antonio, il figlio del Signorelli morto di peste

nel 1502.

Dell'urbinate Girolamo Genga nato nel 1476 il Vasari nella di lui Vita scrive che, già avviato al l'arte della lana, fu posto dal padre a 15 anni "con Maestro Luca Signorelli da Cortona, in quel tempo nella pittura maestro eccellente col quale stette molti anni e lo seguitò nella Marca d'Ancona, in Cortona e in molti altri luoghi dove fece opere e particolarmente ad Orvieto" dove nella cappella di S.Brizio "continuamente lavorò detto Girolamo e fu sempre de' migliori discepoli ch'egli (Signorelli) avesse". Poi - prosegue il biografo- si allogò col Perugino quando Raffello era con lui, si recò a Firenze e a Siena (qui a lavorare per Pandolfo Petrucci) e finalmente di nuovo ad Urbino.

Il Genga fu artista mutevolissimo: un suo S. Sebastiano agli Uffizi ha un colorito tenero e languida espressione alla peruginesca su forme di certa consistenza signorelliana che più si fa viva nei due affreschi della serie Signorelli-Pinturicchio-Genga per una sala del palazzo Petrucci in Siena del 1509, cioè nel Riscatto dei prigionieri e nella Fuga di Enea da Troia, ora nella Pinacoteca senese. Però la potenza del maestro nelle sue energiche figure dai muscoli di acciaio, scompare

ed il Genga le traduce in una umanità infrollita. Ed è facile a mutare come un camaleonte. Un anno dopo dipinge la tela dell'organo per il duomo senese con la Trasfigurazione ora nel Museo dell'Opera, dove di Luca è un lievissimo ricordo nei lineamenti del Cristo poichè il genio di Raffello ha conquistato completamente Girolamo che amplifica le forme, come anche scorgiamo in una enorme pala per Sant'Agostino di Cesena, del 1513 con la Madonna fra santi, ora nella Pinacoteca di Brera a Milano. Però la predella di cui conosciamo due pezzi: S.Agostino che veste i novizi in una raccolta privata milanese e il Santo che battezza i catecumeni nell'Accademia Carrara a Bergamo, pur con echi fiorentini specie di Andrea del Sarto, ha certi nudi turgidi ma flaccidi privi di costruttività che ci permettono di riconoscere la sua mano quando ad Orvieto nel primo decennio del secolo sta a fianco del Signorelli, come si è detto.Però non è verosimile che egli si allogasse presso Luca a 15 anni, come vuole il Vasari,bensì,ritengo dopo il 1494 in cui il cortonese fu ad Urbino per consegnare il gonfalone dello Spirito Santo. E se il Genga è riconoscibile ad Orvieto quale famulo di Luca, dopo il primo decennio del Cinquecento, abbandonò il Signorelli e smanioso di seguire le tendenze più in voga divenne - come ho detto - un pitto

re proteiforme.

Francesco di Ventura Signorelli,morto "senectute" nel 1553, autore di un tondo per il Comune di Cortona eseguito nel 1523-24 dopo la scomparsa di Luca, ora nel Museo dell'Accademia Etrusca,è un fedele dello zio. Però a quali mostruose denegerazioni egli giunga in una meccanicizzazione delle forme signorelliane dimostra una sua <u>Madonna col Bambino</u> fra due angeli, l'Eterno e nove profeti (cioè un tema in rapporto con la Concezione) nella Pinacoteca di Gubbio, che discende al più orrendo dei manierismi. E le sue legnosità consentono di vederlo in cose avanzate,collaboratore dello zio.

Anche Pietro Paolo Baldinacci eugubino che nessuna fonte pone al seguito del cortonese prima che io ne segnalassi l'unica opera superstite (cfr. M.Salmi ne "L'Arte", 1923) è in questa discepolo di Luca. Si tratta di una tela con la croce sollevata da due angeli con le figure in piedi di S.Pietro Martire e di S.Ubaldo vescovo, di S.Elena e di quattro bianchi confratelli inginocchiati di una confraternita. La tela parte di un gonfalone, è collocata oggi come pala su di un altare della chiesa di Santa Croce a Gubbio. Dell'opera dicono certi documenti dal 1517 al 1521 e parlano anche

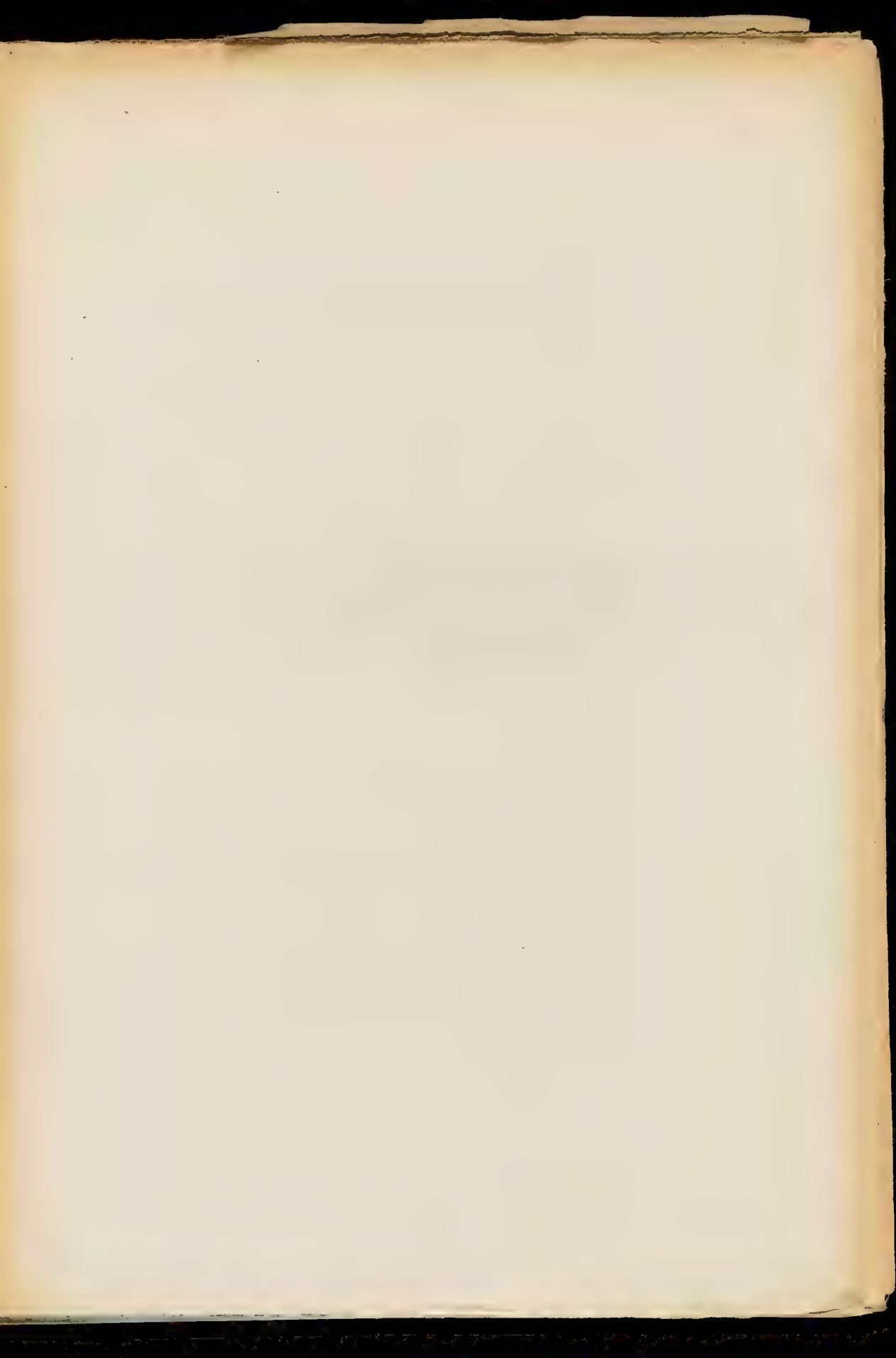
della collaborazione di un maestro Silvio. Ma il Baldinacci vi è rammentato sempre per primo e ritira una somma maggiore; onde dobbiamo supporre che al compagno o, più modestamente all'aiuto, abbia imposto la propria maniera. La quale trova rispondenza - dicevo - con le cose del Signorelli. I confratri ripetono quelli intorno alla <u>Madonna di Misericordia</u> in San Crescentino a Morra; il S. Ubaldo riproduce, tranne lievi varianti, il S. Donato nella pala del maestro per la confraternita di S.Girolamo ad Arezzo; gli angeli lumeggiati vivamente nei capelli sono gli echi di quelli delle pale del tempo tardo, come la <u>pala</u> di San Domenico di Cortona; il colore è caldo e vistoso. Tali caratteri mi fecero notare una larga partecipazione di lui in una grande <u>pala</u> della bottega del Signorelli, con la Vergine, il Bambino, un gruppo di piccoli angeli, e otto santi, già in Santa Cecilia di Città di Castello ed ora in quella Pinacoteca. Ma penso che molto il Baldinacci abbia collaborato alle opere signorelliane dell'ultimo tempo; ed aggiungo che fra i seguaci non è dei peggiori. Se poi, morto il maestro, ne abbandonasse la maniera non possiamo dire. Altri documenti, dal 1525 al 1537 si riferiscono alla pittura di un baldacchino

e di un palio per la Fraternita di Santa Maria dei Laici sempre a Gubbio, ma l'opera è andata perduta; nè di lui restano altre notizie.

Invece i documenti sovrabbondano per Tommaso Bernabei detto il Papacello, un cortonese operoso in patria e poi a Perugia ed altrove nell'Umbria, (Citerna, Montone, Spello ecc.) con forme che si orientano verso la scuola di Raffaello del tempo più tardo. Egli fu un mediocre che però nella bottega degli ultimi anni in ispecie,ebbe parte notevole e finì diverse pale di Luca come ho tentato di dimostrare in un articolo dedicato a lui (M.Salmi,in Bollett. d'Arte, 1923). Per il Papacello, nato, sembra, nell'ultimo decennio del Quattrocento e morto nella sua città nel 1559, restano precisi punti di partenza per fissarne la maniera iniziatasi con carattere signorelliano: sono due pale nella chiesa del Calcinaio, il nobilissimo tempio architettato dal senese Francesco di Giorgio: un'Adorazione dei Magi e un'Annunciazione. Quest'ultima del 1527, rivela una rielaborazione del Signorelli tardo nelle figure, di un certo squilibrio, e nell'ambiente di una prospettiva che troppo scopre una preparazione che vorrei dire scolastica. Ma più caratteristici sono i colori opachi ed i carnati rossicci e sordi, i quali soprattutto rivelano la presenza della mano

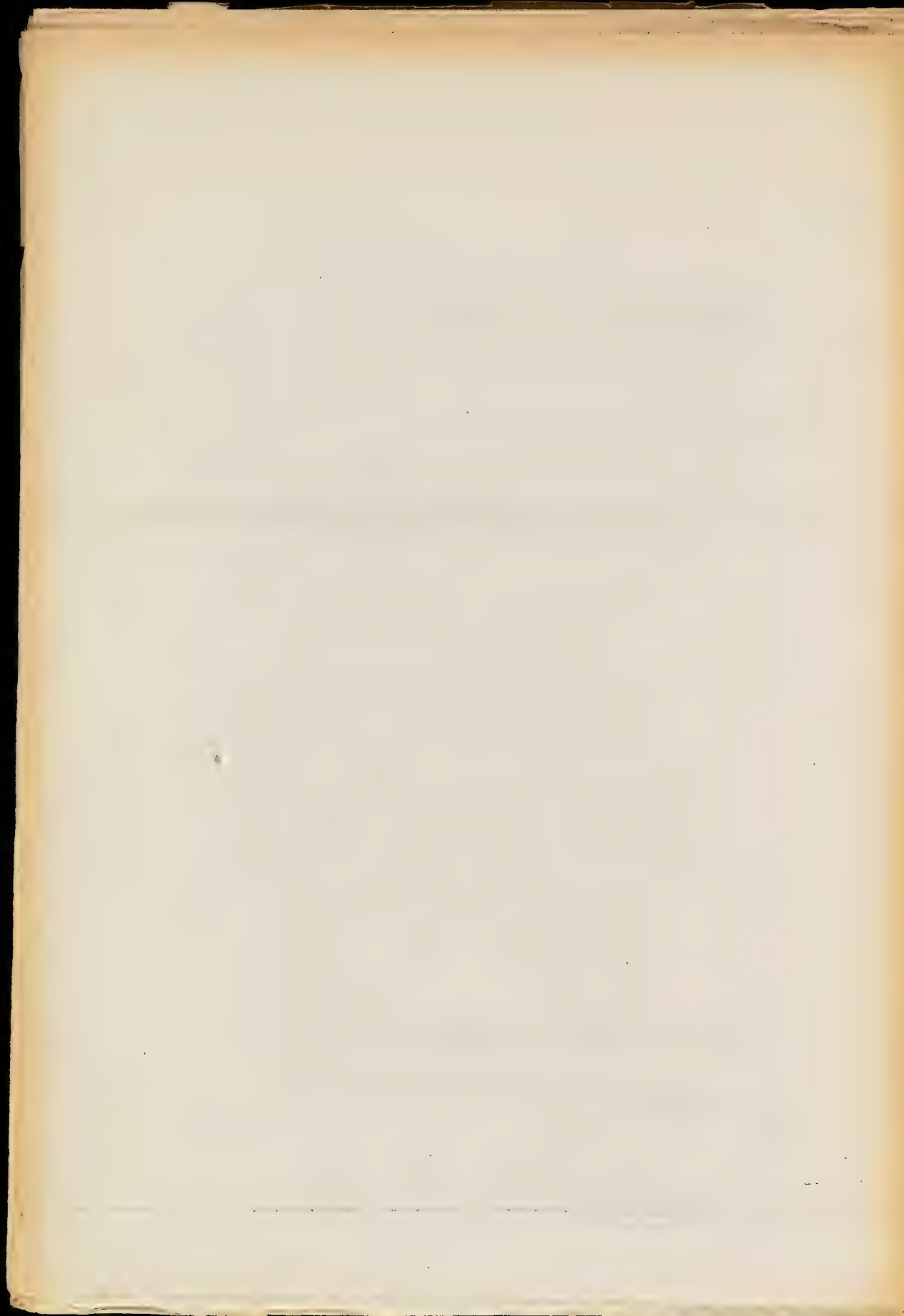
di lui in opere della bottega di Luca del periodo più avanzato. E proprio i colori, oltre che il disegno, fra i vari dipinti attribuibili al Papacello, consentono di ascrivere a lui una S.Anna con la Madonna e il piccolo Gesù nella Pinacoteca di Castiglion Fiorentino che, almeno nella composizione piuttosto grandiosa, ricorda Luca al quale il dipinto era attribuito.

Dei due aiuti che figurano nell'allogazione delle volte della cappella di S.Brizio ad Orvieto: Mariotto e Francesco di Urbano da Cortona e di un altro discepolo, Turpino Zaccagna nulla possiamo dire, perchè ci manca ogni elemento per poterli definire.Ma bastano i pittori noti e le loro opere a dimostrare che nulla di veramente elevato uscì dai frequentatori della bottega del cortonese. Costoro furono di lui mediocri riecheggiatori esteriori. Il solo che sentì la grandezza dei Signorelli fu Michelangelo.Una lettera del Buonarroti del 1513 diretta al Capitano di Cortona reclama da Luca ottanta giuli che in quell'anno gli aveva imprestato a Roma.Non sappiamo come la vertenza si risolvesse; però anche se il vecchio montanaro non soddisfece il suo debito (e avrebbe fatto male), debito ben più grande aveva il Buonarroti nei riguardi di lui: lo stimolo allo sviluppo della sua arte e il genio isolato e scontroso resta - ripetiamo - il solo ideale discepolo del rude pittore di Cortona.

B I B L I O G R A F I A

La bibliografia intorno al Signorelli è ricchis sima e pressocchè completa si trova in:
M. SALMI, "Enciclopedia Italiana", vol. XXXI (1936) pp.752-754 e in L.DUSSLER "Thieme Becker Künstlerlexikon", vol.XXXI (1937), pp.12-14.

Riferendosi alle opere più frequentemente citate nelle dispense, ricordiamo: CAVALCASELLE e CROWE, Storia della pittura in Italia, vol.VIII (1898), pp. 420-534. G.MANCINI, Vita di Luca Signorelli, Firenze 1903. A.VENTURI, Storia dell'Arte Italiana, vol. VII parte II (1913). L.DUSSLER, Signorelli, nella serie "Klassikher der Kunst", Berlino-Lipsia 1927.

Da ultimo si può vedere utilmente il Catalogo della Mostra delle Opere di Luca Signorelli, Cortona-Firenze, 1953.

PARTE SECONDA

L'ARCHITETTURA IN ITALIA DURANTE IL PERIODO CAROLINGIO, LE SUE FONTI E I SUOI SVILUPPI

Possiamo fissare i limiti cronologici del periodo carolingio in Italia fra la caduta del regno longobardo e il tramonto della dinastia di Carlomagno, cioè in quel secolo e un quarto circa che occupa la seconda metà del sec. VIII (precisamente il 774 con la fine del regno longobardo a Chiusa di Val di Susa, per la vittoria di Carlomagno su Desiderio) e il sec. IX.

Non è mio proposito illustrare sistematicamente le fabbriche architettoniche (che sono esclusivamente religiose) - sorte in quel periodo, bensì trasferendo da una indagine archeologica il nostro interesse sul piano critico, vedere quale fu in Italia il retaggio della tradizione, quali furono i fattori creativi di quel relativamente breve periodo, quali gli elementi duraturi.

Così presentato il problema, basterà ricordare come l'Italia, prima della terra della cristianità, aveva avuto dal IV all'VIII secolo una sua fioritura architettonica di cui ricomponiamo assai

agevolmente il percorso (1).

Nel mondo universale romano l'arte e in particolare l'architettura tardo imperiale assume un valore unitario che continua in quella primitivo cristiana, in rapporto coi due grandi istituti universali Impero-Chiesa. Ma presto si passa a sfumature locali ed anche a singole scuole che precisano nette differenziazioni verso la fine del sec. V, ed hanno un loro sviluppo nell'alto medioevo ovvero esauriscono sollecite il loro ciclo.

Ad es. a Roma, una continuità basilicale esiste fino al romanico (ad onta di inflessioni che nei matronei di San Lorenzo fuori le mura - fra il 579 e il 590, sotto Pelagio II - e di S.Agnese - edificata da Onorio I, fra il 625 e il 638 - sono di eccezionale eco bizantina); e proprio in tempo romanico

---

(1) Alcune idee qui esposte già, ma per un'altra ricerca presentai al IV Congresso internazionale di Archeologia Cristiana nello studio intitolato: Influssi degli edifici antichi di culto sulle chiese dell'Alto Medioevo in Italia, pubblicato nel II volume degli Atti di quel Congresso (Roma, 1948). A quello studio rimando per i riferimenti su Paolo Diacono ed anche per i singoli approfondimenti intorno a quello specifico tema. Inoltre ricordo: P. VERZONE, L'Architettura religiosa dell'altomedioevo nell'Italia settentrionale, Milano,1942,sebbene non consideri alcuni monumenti anteriori al sec.XI; infine G.GALASSI, Roma o Bisanzio,vol.II, Roma 1953, per la datazione dei monumenti.

dello schema col transetto e con navate di cui la mediana trabeata,secondo l'ordine di San Pietro in Vaticano e di Santa Maria Maggiore, come ad es.in Santa Maria in Trastevere (sec. XII). Ma gli esempi dell'abside a giorno di San Giorgio maggiore (sec. V) ovvero del battistero quadrato di San Giovanni in Fonte a Napoli,restano sporadici e senza conseguenze per il fluire ed il succedersi di nuove forme e bizantine ed arabe. Parimenti, se la Milano dei tempi di Teodosio il Grande (346-395) lo spagnolo imperatore con Graziano dal 379 e poi da solo, morto appunto a Milano, ci aveva dato splendidi monumenti, e se certi edifici romani, ottagoni con nicchie,trovano una loro continuità nelle fabbriche cristiane anche nell'alto medioevo, unico, senza conseguenze estetiche resta l'edificio più alto di quella civiltà, il tempio di San Lorenzo (1).

Nell'Italia settentrionale prevalsero le chiese basilicali a prospettiva longitudinale con copertura lignea. Proprio a Milano Sant'Ambrogio sorta alla fi-

---

(1) Cfr. A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECCHELLI, La Basilica di S.Lorenzo Maggiore in Milano, 1951. Potremmo aggiungere infine come una circoscritta, limitata civiltà architettonica, senza continuazioni immediate e solo con tarde sporadiche risonanze, l'esempio del San Salvatore di Spoleto e del Tempietto del Clitumne (M. SALMI, La Basilica di San Salvatore di Spoleto. Spoleto 1951).

ne del sec. IV era spartita a colonne, preceduta dal quadriportico ripreso persino nella costruzione romanica; e il Duomo di Vercelli forse nel sec. VI, fu ricostruito a cinque navate come i maggiori templi di Roma ed alcuni fra i più importanti del mondo paleocristiano.

Se poi si hanno anche altre planimetrie come quella di San Nazaro maggiore a croce latina (fine del sec. IV) seguita a Verona in quella di Santo Stefano, durante il sec.V, con l'avvento del regno longobardo gl'influssi ravennati dimostrarono un diffondersi della civiltà di Ravenna persino nell'attuale Lombardia, come si vedrà.

Lo schema a più navate col transetto, già visibile a Roma nelle basiliche maggiori è eccezionale e a Ravenna (che assume nel sec. V il primato di un ben preciso ordine estetico), si stabilizza la planimetria a tre navate con colonne, senza transetto, come a Roma, fino al romanico, secondo uno sviluppo assai ampio in latitudine della nave maggiore, rispetto alle laterali, bensì con accentuazioni particolari, la protesis e il diaconicum o sacelli a lato dell'abside maggiore poligonale all'esterno come già in fabbriche del mondo bizantino ed i pulvini sui capitelli cari anch'essi ai bizantini; sporgenze menso-

liformi nelle sopraelevazioni della facciata e della tribuna; sopraelevazioni con archeggiature all'esterno che nel sec. V appariscono pure a cingere il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia.Le basiliche di San Giovanni Evangelista,di Sant'Apollinare Nuovo nel sec.V; di Sant'Apollinare in Classe nel VI,obbediscono come è noto, a tali norme. E il rivestimento a mosaici negl'interni (siano o non siano conservati) perpetuano nell'interno della casa di Dio quella sfolgorante bellezza che - come alludono alcune iscrizioni - nella ricerca della luce riflettiva lo splendore luministico del paradiso. Ravenna nelle basiliche congiungeva in piena armonia Roma all'Oriente. Ma nell'architettura che crea e limita lo spazio entro determinati ritmi, valgono le proporzioni. E gli edifici di Ravenna assumono aspetto più agile e più vibrante sia per gli archi che sostituiscono le trabeazioni (ricordiamo il precedente esempio di Santa Sabina a Roma) sia per i pulvini, sia per la elevazione di quelle fabbriche oggi non più apprezzabile, poichè le chiese ravennati ebbero il loro livello pavimentale rialzato in processo di tempo e pertanto la loro altezza diminuita. Legate a Ravenna sono la Basilica Eufrasiana a Parenzo e la distrutta Santa Maria del Canneto a Pola entrambe del sec.

VI. Le strutture ravennati (modificate almeno oggi per quanto riguarda la protesi e il diaconiem) pervengono intatte, direi, per mimetismo artistico alla Abbazia di Pomposa,per la elevazione,per le archeggiature esterne lungo i fianchi e per altri particolari, come l'abside poligonale all'esterno e gli aggetti mensoliformi di testata. Ciò forse in conseguenza dello spirito di conservazione che ha potuto restare intatto in Ravenna, protetta dalle invasioni barbariche. E la chiesa di Pomposa fu costruita dopo la distruzione del porto di Classe nel 751 con materiali di spoglio che penso tratti proprio dalle rovine di Classe. Ne vanno escluse le due campate più vicine alla facciata - delle quali diremo più oltre - da attribuirsi alla fine del sec. X circa, che occupano l'area di un atrio addossato alla facciata primitiva, sostituito con quello bellissimo odierno dei primi decenni del sec. XI (1).

A parte il diffondersi in Italia dei pulvini e di altri elementi che divengono caratteristiche bizantine,come si disse, visibili nel sec. V nei monumenti

---

(1) M. SALMI, L'Abbazia di Pomposa, Roma 1936.

di Salonicco e di Costantinopoli, non necessariamente legati a Ravenna, la civiltà ravennate si estende alle terre dell'alto Adriatico come a Grado nel Duomo ed in Santa Maria delle Grazie (571-586) con aspetti semplificati, ad es. con l'abolizione dei pulvini sulle colonne, sebbene la planimetria del secondo dei due monumenti con la tribuna rettilinea che cela l'abside, sia motivo nuovo in rapporto con l'Oriente che tornerà in tempo romanico.

Anzi questa corrente che segue le tradizioni più nobili di Ravenna, cioè degli edifici del V-VI secolo (e Pomposa è forse l'esempio più completo di tale civiltà che io ho chiamato nel mio libro su quel monumento deutero ravennate) si diffonde anche - in quanto a decorazione - nella chiesa di Sant'Agata a Ravenna, in un fianco del distrutto San Vittore, circa dell'VIII secolo, e nelle più modeste pievi dell'agro romagnolo ad es. nelle due pievi di Sarna e di Cesato presso Faenza, entrambe del sec. VIII o degli inizi del IX, con archeggiature che iscrivono le finestre lungo i fianchi, sostituite in uno della prima, come vediamo a Pomposa, da lesene.

Prima di proseguire occorre sostare sul particolare delle archeggiature che, tornando nel pe-

riodo romanico con particolare impegno decorativo quando l'architettura tende ad essere oltre che interna esterna, ha una particolare importanza. Derivato dagli archi di scarico romani appare in qualche edificio di Costantinopoli e persino in una chiesa bizantina come il San Vitale con un ritmo che si propone un effetto decorativo unito allo scopo di alleggerire le pareti.

Per tornare alle pievi di Sarna e di Cesato, la loro struttura interna a tre navi presenta, i pilastri che vengono a sostituire le colonne, come già nel sec. VII era avvenuto nella pieve di Bagnocavallo di cui diremo fra breve.

Ma prima si ha pure da accennare come nelle terre della laguna certa tradizione decorativa ravennate si affermasse, con proporzione analoga a quella del mausoleo di Galla Placidia,in un'absidiola del sec. IX sporgente dall'abside maggiore del Duomo di Torcello, sopraelevata nel sec. XI.

Ma ho ricordato la pieve di Bagnocavallo.

Nella continuità che i costruttori ravennati dimostrarono durante i secoli successivi al VI, ricorrono variazioni soprattutto diffuse nelle più modeste chiese rurali.

La pieve di Bagnocavallo del sec. VII, nel suo nudo interno di mattoni mostra la esaltazione

del solo materiale architettonico, proporzioni slanciate nelle navi divise non da colonne ma da pilastri, e finestre piuttosto anguste. Nel che non vedremo un influsso di antichi edifici di culto (basilichetta di Porta Maggiore a Roma; basilica di Tolemaide) bensì una soluzione presentatasi indispensabile (e lo fu anche per i lombardi) quando, esauriti i nobili materiali antichi come le colonne asportate dai monumenti romani (si ricordi l'esempio di Liutprando che fece venire colonne e marmi da Roma per la chiesa di Sant'Anastasia a Pavia), fu necessario creare sostegni diversi. Pertanto i più semplici sostegni furono i pilastri, fossero essi quadrati ovvero rettangolari. E tale struttura fu attuata un po' dovunque avanti il Mille in Italia (ad es. in San Giorgio di Valpollicella ascritto al sec. VIII, ma portato ora dall'Arslan al sec. XI) e fuori d'Italia (ad es. nelle belle chiese asturiane del IX-X secolo). E la struttura continuò nel tempo romanico in edifici minori, con proporzioni le più diverse, dalla pieve della Chiassa nell'Aretino alla abbazia di Lamoli nella valle del Metauro, alle pievi del territorio pisano-lucchese come quella di Rigoli e San Pier Somaldi a Lucca, nobilitate dalla bel-

lezza del materiale in pietra da taglio, di un regolarissimo paramento; in varie chiese della Sardegna e della Corsica.

Ma nel Ravennate la decorazione esterna merita un particolare cenno. Se come si è veduto, c'è una tendenza a continuare nelle sopraelevazioni le arcate cieche che cingono le finestre, proprio a Bagnacavallo, lungo i fianchi, appare un altro partito, cioè in rapporto con le anguste finestrelle, il ritmico motivo degli archi a due a due pensili, in asse nella parte pensile con le finstre medesime, come era pure nel San Vittore di Ravenna del sec. VIII circa. Allora lo stesso motivo appare altresì nel fianco della pieve di San Vittore in Valle presso Cesena accompagnato anche da qualche elemento ornamentale di cotto a raggiere nella tribuna e nel fianco sinistro,che avrà successivi sviluppi. A Ravenna siamo in un ordine che ha rapporto con l'Oriente ma - l'ho già detto - che, per le sue tipiche caratteristiche, possiamo chiamare ravennate. E ciò sottolineo perchè alcuni studiosi hanno voluto adottare da poco un termine storicamente inesatto e di gusto discutibile: il termine di esarcale.

A tale denominazione sono contrario:

1) Perchè non si può chiamare da un dominio politico un movimento d'arte. Si sente senz'altro lo stridore che farebbe all'orecchio la denominazione ad es. di arte medicea per quella svoltasi a Firenze durante il Rinascimento.

2) Perchè il dominio degli Esarchi fu solo di sfruttamento, secondo il giudizio degli storici. Invece la denominazione di ravennate ha un proprio valore di esattezza poichè collega quell'arte al centro più alto della sua fioritura.

Intanto nella valle padana erano sopraggiunti i Longobardi di Alboino, (i Goti che avevan dominato per breve tempo si erano certo serviti di artisti non barbarici) e ci chiediamo se e quali contributi di ordine estetico potè recare questo popolo che dominò parte dell'Italia fra il 567 e il 774, data la sua rude e primordiale vitalità. L'Italia era stata divisa intorno al sec. VII, fra il dominio dell'impero bizantino depositario di una grande civiltà e il regno dei barbari sopraggiunti che, dalla valle padana attraverso la Tuscia, si estendeva nella penisola intorno al dorsale appenninico fino a Benevento. I Longobardi, come gli altri barbari noti nel campo dell'arte solo per la oreficeria che conoscia-

mo attraverso le suppellettili delle loro necropoli (Cividale nel Friuli, Castel Trosino nelle Marche, Nocera Umbra sono i luoghi dei più illustri ritrovamenti) non furono architetti. Ma sentirono l'influsso dell'elemento latino. Paolo Diacono nella "Historia Romana" esalta Roma e ne ricorda i monumenti con lo stesso ingenuo sentimento ammirativo che troviamo nei "Mirabilia Urbis Romae"; ma ricorda pure Santa Sofia di Costantinopoli come il tempio che "excellit" fra tutti quelli della terra. Ed è la chiesa edificata da quel Giustiniano che doveva esser considerato nella seconda metà del sec. VIII, quando Paolo Diacono scriveva, per aver promosso la costruzione di quel tempio quale simbolo esaltante della civiltà architettonica dell'Impero romano,come attraverso il Corpus Juris Civilis era il saggio propugnatore della continuità della legge romana e della sapienza giuridica di Roma antica.

Ma lo storico longobardo nella "Historia Langobardorum" ricorda quel che avevan fatto i suoi connazionali a Pavia (modesta "civitatula" sotto gli Ostrogoti) divenuta capitale del Regno: la Porta Palacense, le terme presso S. Stefano, l'ampliamento del palazzo regio già edificato da Teodorico; a Monza: il palazzo della regina Teo-

dolinda che aveva voluto fare decorare con pittu re illustranti le gesta dei longobardi; certo, secondo una moda ereditata dalla tradizione antica dei palazzi imperiali, adatta al prestigio di chi aveva il potere. Passando all'architettura religiosa, la stessa regina aveva costruito la basilica di San Giovanni nella stessa città.

In Pavia, poi, Gundiperga dedicò pure al Battista una basilica; un'altra Grimoaldo ne elevò in nome di S.Ambrogio; Rodelinda una in onore della Vergine ed un vescovo Pietro una in onore di S.Savino. Nella lontana Benevento un'altra basilica per volere di Teuderata sorse in onore di S.Pietro. Infine Liutprando "gloriosissimus rex" "multas in Christi honore per singula loca ubi degere solebat basilicas construxit"; ed in Pavia rimonta a lui il San Pietro in Ciel d'Oro ricostruito in tempo romanico come - secondo abbiamo avvertito - a lui si deve una chiesa di S. Anastasia con colonne e marmi recati da Roma, presso un suo palazzo suburbano.

Tuttavia se per quella chiesa i materiali furon portati da Roma, è da presumere che il gusto dei longobardi si orientasse verso Ravenna, la terra che non solo continuava una creatività artistica propria ma rappresentava in occidente

il faro più luminoso di quella civiltà architettonica che era fiorita a Bisanzio, specie col San Vitale cui sarà ispirata la <u>cappella palatina</u> di Aquisgrana. Nulla possiamo dire di opere del tardo sec. VI e del VII che ci mancano; ma quelle del sec. VIII-IX lo confermano. La basilica di San Salvatore di Brescia sorta nel 753 (ma per il Galassi verso il sec. IX) due anni dopo che i Longobardi avevano occupato Ravenna, nella nave maggiore assai larga, con colonne snelle e capitelli di tipo ravennate, uniti da archi a doppia armilla, cioè di struttura classica, già dal Rivoira è stato collegato a Ravenna. Però il pulvino come nei monumenti di Grado - è scomparso, il che allude ad una semplificazione. Mentre all'esterno il Chierici ha ritrovato,a confermarne l'origine, una serie di arcate cieche di s empre discreto sviluppo,in piena concordanza con quanto avveniva a Pavia. Qui infatti Santa Maria delle Cacce (740-749, o per altri del sec. IX), si ornava all'esterno di archeggiature cieche di ricordo ravennate,come cioè nell'esterno del Mausoleo di Galla Placidia.Ma ci fu qualche apporto barbarico,o comunque dell'ambiente longobardo,alla architettura dell'Alto Medioevo?Paolo Diacono ci dice che le chiese longobarde si arricchivano talvolta "ornamentis

auri argentique" in conformità delle preferenze degli invasori per l'oreficeria; onde possiamo congetturare che non fossero ricche di dipinti come i templi di Roma e di Ravenna;che ci si avviasse cioè verso quella tendenza a creare un effetto affidato negl'interni al plasticismo e alla sola materia costruttiva - che vedremo in molte chiese romaniche - e anzichè illuminarli con ampie aperture, affondarli nella penombra creata dalla scarsa luce penetrante da finestre sempre più strette; infine un senso di gravità e di pesantezza che era stato della architettura romana e che, in qualche modo, i barbari ereditavano.

E' da notare che mentre le due prime caratteristiche hanno una loro diffusione assai vasta, la terza soprattutto si puntualizza in alcune terre del regnum Italiae con altri aspetti di cui si dirà.

Ed a questo punto non si può tacere dei maestri riuniti in corporazione di cui parla il fausto "memoratorium de mercede cummacinorum". Erano costoro, come sosteneva il Rivoira (Origini dell'Architettura lombarda, Milano, 1908) di origine comasca? Ovvero tutti coloro che lavorano una macina o cum machina, cioè con le impalcature (mura-

tori, marmorari, falegnami ecc.) come suppongono vari studiosi dal Troya al Solmi al Cecchelli? Mi parve questa l'ipotesi più ragionevole (che sostenni in "Palladio", 1939). Senonchè un glottologo, I.P.Goidanich (che aveva escluso l'etimo da Como per la parola comacino, in "Archivio Glottologico italiano, vol. 21, Torino, 1927, p.131) modificava la prima sua opinione per asserire in "Lingua Nostra", marzo 1940 che "magistri comacini" vale "maestri comensi"......"almeno letteralmente". Se poi era questo divenuto già nel VII o VIII secolo un nome antonomastico per gli artieri di tutta la regione dei laghi "neque adfirmare neque repellere in animo est". Orbene Como non apparisce la più progredita nell'architettura fra le terre lombarde e se ebbe una sua vena creativa, s'inaridì presto, dato che troviamo elementi ravennati nelle città di Lombardia.Inoltre la migrazione di magistri lombardi nell'Italia peninsulare e fuori si ebbe da tutta la regione dei laghi. Si può allora concludere (qualora la più logica interpretazione non sia possibile e la glottologia abbia ragione) che una pratica artigiana inizialmente comasca continuasse anche se estesa altrove, ad essere indicata dal luogo di origine. Tuttora si chiamano "norcini" quei determinati macellai che confezionano il

maiale,ma se in un tempo lontano venivano da Norcia, oggi quell'origine è dimenticata e sono soltanto coloro che esercitano quel preciso mestiere, ben lontani dall'appartenere alla terra di S. Benedetto! Chiusa la parentesi "comacina" e tornando ai Longobardi, dopo i ricordati precedenti il periodo carolingio mostra una particolare vitalità nelle terre padane, che vorrei dire anche creatività,in coincidenza con quanto avveniva in oltralpe da Acquisgrana a Germigny le Pres,ad Auxerre dove la cripta di S.Germain,così complicata e di datazione certa, è un'illuminante rivelazione per quanto diremo nelle nostre conclusioni.A Milano torna a rivivere nel sec.IX una scuola.San Vincenzo in Prato è una chiesa benedettina ricostruita nel secondo quarto di quel secolo (835-859) in forma basilicale con tre absidi a semicerchio - novità da sottolineare - di cui le laterali sembrano trasformazioni della protesi e del diaconicon; e si distingue per la sua elevazione,cioè per le arcate poco sviluppate in altezza che sostengono l'alto muro delle pareti,in un'accentuazione di pesantezza, della gravità sopra accennata,per probabile apporto della magistra latinitas,rinverdita dalla magistra barbaritas,mentre all'esterno nicchie a fornice costituiscono un nuovo plastico ornamento della abside.

La basilica di San Pietro ad Agliate di poco posteriore,è di una struttura simile, ha analoga decorazione ed accoglie prima dell'abside una massiccia volta a botte e crociere sulle navi di lato, ricreando un sistema di rinfianchi e contr-spinte già apparso in un edificio antico cristiano, come Santa Maria Antiqua a Roma, trasformazione del Tabularium riferito al secondo secolo.

Il particolare della volta che precede l'abside e le nicchie a fornice erano prima apparsi nella poderosa abside di Sant'Ambrogio a Milano sotto l'arcivescovo Angilberto II (824-859), opera di proporzioni massicce che riprende un modulo tratto dai monumenti romani, evidentemente gradito al gusto barbarico, anche fuori d'Italia ammiratore della romanità. Poichè altrove, ad es. il San Pietro di Tuscania (con le sue campate ampie, gravi, prive di slancio,con gli archi dentati ancora di primordiale rozzezza ugualmente oppressi da un'alta muraglia), anche se non è, come volle il Rivoira, del sec.VIII e lo credo romanico, ripete certo un modulo stabilizzatosi nei secoli avanti il mille. La gravità della Pieve di Agliate - sia pure in misura minore - si scorge anche nelle navate della pieve di San Leo nel Montefeltro attribuibile al sec. VIII-IX (per

il Galassi le absidi sono una ricostruzione del sec. XI), notevole non solo per la struttura in pietra ma altresì per l'accentuazione dei colonnati con pilastri piuttosto massicci.

Infine la ricordata chiesa della Abbazia di Pomposa nella aggiunta vicino alla facciata riferibile alla fine del sec. X, presenta due campate che, sebbene coi pulvini per armonizzarsi al complesso, sono più larghe e meno slanciate, in rapporto con un gusto che si era così persino propagato nelle zone della cerchia ravennate, come quella di Pomposa.

Ma la scuola milanese del sec. IX che ebbe certo propulsione, come sempre, da un artista, il ricostruttore di Sant'Ambrogio, aspirava a sostituire la copertura in legname con quella a volte - sia pure ancora in modo discreto - cercando di equilibrare - come avviene ad Agliate - con elementi sussidiari la pressione delle volte stesse.

E' una scuola di costruttori che nel corso del sec. IX edificherà anche campanili, come quello ancor disadorno e sempre massiccio, detto dei monaci, a Sant'Ambrogio, con ampie bifore poi chiuse; e la torre del Monastero Maggiore edificata dall'arcivescovo Ansperto nella prima metà di quel secolo, con archi allungati alla ravennate.

Invece il campanile di San Satiro e quello della chiesa di Baggio (anche se non raggiungono come vuole il Galassi il sec. X), alludono ad una articolazione conchiusa con un leggero movimento plastico che penso in rapporto con ulteriori elaborazioni decorative di possibile origine ravennate.

Queste torri nei loro ripiani ad archetti creano infatti, qualcosa di originale ma in rapporto con sviluppi ornativi nei quali soprattutto si era svolta l'attività delle maestranze di Ravenna e della Romagna. Quegli archi pensili che vedemmo a Bagnacavallo e in chiese del sec. VIII,prendono ora aspetto più raccolto ad es. in San Pier Maggiore - oggi San Francesco - a Ravenna ricostruito nel sec.IX e nel rifacimento del finale del Battistero di Neone che pensa il Galassi debba addirittura riportarsi al sec. X.E le archeggiature di San Pietro in Trento e quelle della pieve di San Leo e della più tarda pieve del To' presso Brisighella,accennano al diffondersi e al moltiplicarsi di un motivo ornamentale che passa alla architettura romanica con un ritmo più minuto; ritmo che anche i lombardi,proprio nei campanili,assumono con quegli effetti di lieve risalto plastico cui prima si accennava. D'altronde gli ornati a raggere che già vedemmo in San Vittore in Valle presso Cesena,

hanno ora una ripresa più viva in probabile rapporto con una importazione dalla Gallia dove certa incrostazione con effetti cromatico-geometrici era apparsa in un monumento tardo romano la cosiddetta Rohmerturm di Colonia. E occorre appena accennare qui che certi motivi geometrici si diffondono, con altri plastici, nell'atrio e nel campanile di Pomposa durante il sec. XI; e anche l'incrostazione in tempo romanico appare in Emilia, in Santo Stefano a Bologna e nel Duomo di Parma.

Alla fine del sec. VIII o nel sec. IX in Santa Maria ad Nives di Faenza, chiesa benedettina già ad una nave, lungo i fianchi si svolgeranno arcate allungatissime, secondo una proporzione - di tono più raffinato - che allude ad una varietà della decorazione ravennate, quasi percorrendo ritmi romanici; e che troviamo da un lato nelle absidi di San Donato di Zara, dall'altro lungo un fianco di San Felice a Pavia, circa del sec. X, e nel Battistero di Galliano presso Cantù. Santa Maria ad Nives ha del IX sec. inoltrato se non del sec. X, un campanile poligono - con la canna interna cilindrica, distaccata dal perimetro per mezzo di una intercapedine occupata da una scala a spirale - coronato già da una doppia fila di finestre. Così una struttura di origine romana (si ricor-

dino le torri poligone a fianco delle porte o la torre di Boezio a Pavia) veniva aggiornata ad un nuovo gusto,e ripetuta intorno al mille nella torre di San Paternian a Venezia.A Ravenna se ha nel campanile di San Pier Maggiore una torre di planimetria quadrata (cioè di un aspetto che si stabilizza in tempo romanico con quello, meno frequente, di andamento rettangolare) spesseggiò soprattutto nel IX-X secolo di torri cilindriche, di cui le più belle quelle di S. Apollinare in Classe e di S. Apollinare nuovo; bensì ripetute nelle Marche, nell'Umbria, nella Toscana (fino al campanile famoso del Duomo di Pisa) e nel Veneto. E qui il campanile quadrato di Ognissanti a Feltre del sec. IX-X (1), che solo nel finale della cella con le sue aperture geminate e ricassate,raccoglie una viva nota di chiaroscuro, essendo nella canna del tutto disadorno, sembra in rapporto con un perduto archetipo delle torri campanarie della regione. Si pensi infatti come ogni ricercatezza, in certe torri è concentrata nella cella campanaria. E tutto al più,i lunghi campanili si adornano di interminabili lesene ed archetti; mai invece di finestre a più ripiani come avviene invece nelle ricordate torri lombarde.

---

(1) Cfr. M. SALMI in "Atti del primo Congresso di studi longobardi", Spoleto 1951, p. 473 ss.

L'esempio più classico, quello del campanile di San Marco a Venezia, insegni.

°

• °

Ritornando alla architettura delle chiese, nel gruppo monumentale di S. Stefano in Bologna sono inseriti i resti di un edificio attribuibile al IX secolo che presenta una disposizione analoga a quella che vediamo, come ha notato il Verzone, in una chiesa di Corvey in Vestfalia; cioè è quanto resta di una chiesa che doveva avere una sua divisione a tre navate di cui qui vediamo avanzare solo il presbiterio. La chiesa di Corveu è senza le absidiole laterali e due ne adornano il transetto.

Noi abbiamo poi accennato alla chiesa di S. Stefano a Verona. Quell'edificio del sec. V a croce con navata ebbe nel sec. X una sistemazione a tre navate con deambulatorio. E il deambulatorio si scorgeva anche nel Duomo di Ivrea dell'arcivescovo Varmondo, vissuto dalla seconda metà del secolo X fino al 1002. Questi esempi di iconografie eccezionali fra noi come quella dell'edificio bolognese, ovvero rare, persino in tempo romanico, come lo schema a

deambulatorio, stanno a dimostrare una circolazione in Italia di elementi architettonici che vengono dal nord, e pertanto una viva rispondenza di rapporti fra nord e sud. Questi rapporti sono attestati persino nell'Italia centrale dove l'abbazia di Farfa doveva nel sec. IX, come certe chiese carolingie, essere ideata con due cori opposti e quello sulla facciata avere a lato due torri. Di tale ordinamento prima attuato nell'abbazia di Centula o di St. Riquier dal suo fondatore S. Riccardo fra il 790 e il 799, restano alcune tracce messe in luce (1). E chi sa che anche nell'Italia Meridionale la semidistrutta Abbazia di San Vincenzo al Volturno, consacrata nell'808 ed adorna di 32 colonne che la fanno pensare a tre navi non avesse un ordinamento simile. Fra noi però un influsso di tale ordinamento è documentato dalle due absidi opposte dell'Abbazia romanica di San Pietro al Monte sopra Civate, caso se non unico rarissimo, sebbene già romanico.

D'altra parte San Pietro in Valle a Gazzo Veronese, chiesa a croce latina, appartenuta più tardi ai cluniacensi, ha un suo nucleo preromanico attribuito al IX o al X sec. che va ancora partico-

---

(1) G. CROQUISON in "Atti del V Congresso di Studi romani", 1940

larmente studiato. Ma qui mi sembra sia da notare soprattutto perchè la croce latina viene presentata con tre absidi anzichè con un'abside sola, in rapporto a quella trasformazione di cui la scuola milanese ci offrì significativi esempi in Sant'Ambrogio, in San Vincenzo in Prato e nella Pieve di Agliate. E la croce latina con tre absidi è motivo planimetrico che passa al romanico (specie negli adifici abbaziali) come quello delle chiese basilicali surricordate.

Proprio nelle basiliche della valle padana cominciano a comparire le cripte. Dopo quelle anulari come la cripta di S. Apollinare di Classe e la cripta di Santa Apollinare nuovo a Ravenna, che sono attribuibili al IX secolo e l'analoga cripta della distrutta cattedrale di Luni, abbiamo sacelli seminterrati sotto il presbiterio che avviano alla cripta cosidetta ad oratorio, come possiamo vedere in S.Secondo d'Asti, cripta che è stata attribuita al X secolo e che mostra il suo sviluppo limitato al semicerchio dell'abside come quella aggiunta alla Pieve di Bagnacavallo. Poi in S. Maria delle Cacce a Pavia la cripta si sviluppa anche nel senso della latitudine, mostrava nicchie opposte all'abside maggiore, e si estendeva alle absidi laterali in modo

da costituire il precedente delle cripte romaniche estese a tutta la larghezza della chiesa. E direi che qui noi troviamo il precedente di una cripta toscana che io rilevai moltissimi anni fa, la cripta dell'abbazia di S. Maria a Farneta in val di Chiana, più complessa ancora in quanto che nelle abisidi le volte sono affidate a colonne. La cripta di Farneta appartiene verosimilmente alla fine del sec. X. E questo fugace cenno vuole sottolineare l'affermarsi nei due secoli avanti mille di un elemento, come la cripta, che nel periodo romanico avrà una sua particolare importanza nei riguardi del culto e della estetica degli edifici maggiori, appunto del tempo romanico.

Dall'Italia settentrionale passiamo ora a Roma che proprio nella seconda metà del sec. VIII ma soprattutto nel sec. IX, mostra ricchezza di forme architettoniche nelle sue basiliche.

Nel San Salvatore di Spoleto noi vedemmo che il ritmo delle prospettive longitudinali proprio delle basiliche, è nel rifacimento attribuibile alla fine del sec. VIII, modificato per l'inserirsi di pilastri fra i colonnati. Orbene nella chiesa di S. Maria in Cosmedin a Roma ricavata al tempo di Adriano I (772-795), da un edificio classico, esiste

ancor più accentuata la cesura dei pilastri che intramezzano i colonnati. E' forse un caso, dato che si tratta di utilizzazione di fabbrica antica, ma noi sappiamo come certa alternanza - che viene dall'oriente - abbia importanza nel tempo romanico.
Il Toesca ed altri studiosi hanno inoltre ritenuto che gli archi trasversali nell'interno di Santa Prassede che intramezzano i colonnati primordialmente trabeati, siano, come la chiesa, dei primi decenni del sec. IX, cioè del tempo di Pasquale I. Senonchè il Munoz (1) ha dimostrano che gli archi trasversali ed i relativi pilastri sono un consolidamento forse del sec. XIV. Perciò l'interno di quella chiesa rappresenta con le sue trabeazioni continue una reviviscenza paleocristiana. Invece Santa Maria in Domnica o della Navicella, pure del tempo di quel pontefice, è a colonnati con le archeggiature che abbiamo visto in S. Sabina in S. Paolo, e nelle basiliche di Ravenna. Sempre nel sec. IX viene ad assumere una grandiosità eccezionale la chiesa dei SS. 4 Coronati che aveva origini molto più antiche ma che papa Leone IV alla metà del secolo aveva rie

---

(1) MUNOZ, in "Atti del IV Congresso di Archeologia Cristiana", I, Roma, 1940.

dificato in un aspetto grandiosissimo a colonnati con pilastri a metà della sua lunghezza e che fu, poi, nel secolo XII, ridotta di proporzioni e per una tardiva forma di bizantinismo, adorna di matronei. Di questa chiesa si veda la planimetria, e si osservi anche quella della cappella di S. Barbara, sempre del IX sec. a fianco dell'edificio e che è costituita da un nucleo quadrato con tre absidiole sporgenti e coperta da una volta a crocera su mensole, di cui si dirà più oltre. Dunque, anche nell'ambiente romano è una varia vitalità architettonica in rapporto con il clima di rinnovamento che si ha in oltralpe e che si ha nell'Italia settentrionale sebbene più forti siano i legami con la tradizione. Nel mezzogiorno scarseggiano i monumenti. Di questo tempo ricordo soltanto la chiesa di S. Salvatore in corte a Capua, supposta nel X sec. (1) ma anticipata ora al sec. IX, alla II metà di quel secolo in cui fiorisce appunto quel centro (2). Dalle ulteriori trasformazioni il Chierici ha rimesso in vista i colonnati che dividevano

---

(1) CHIERICI, in "Bollettino d'Arte", 1933-34, pag. 543.

(2) N. CILENTO, in "Rivista storica italiana",1951

l'edificio in 3 navate di cui la nave maggiore assai ampia, colonnati uniti oggi per ragioni statiche ai pilastri posteriori. La planimetria e la spartizione dimostrano anzichè vitalità nuova una viva aderenza alle tendenze basilicali tradizionali che noi abbiamo veduto altrove.

Ma passiamo agli edifici a pianta centrale. Sappiamo come quelli cruciformi fossero già attuate in epoca classica per l'architettura funeraria. Ricordiamo la tomba detta dei Serventii sull'Appia ed un sepolcro presso Cassino. Lo schema cruciforme viene poi ripreso nei sacelli cristiani ad uso funerario come abbiamo veduto nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Ed abbiamo anche visto del VI secolo i sacelli che fiancheggiavano S. Maria del Canneto a Pola, (di cui resta ancora un avanzo) i quali ripetevano, con in più l'abside, il tipo del mausoleo di Galla Placidia. Questo tipo passa anche in tempo più avanzato ad un edificio dell'VIII sec; S. Zeno a Bardolino nel Veronese, costruito circa l'847 ma già con novità notevoli, rispetto a quelli che erano i precedenti ravennati, o comunque settentrionali, cioè con colonne e capitelli di carattere classicheggiante ai quali era affidata la copertura, con la volta a crocera nell'incrocio dei due bracci, lad.

dove questi sono ugualmente coperti come nel Mausoleo di Galla Placidia con una volta a botte.

C'è poi a Ravenna la cappella di S. Andrea nel palazzo Vescovile, della fine del V secolo o dei primi del VI secolo con i bracci della croce molto sviluppati e che permettono un raffronto con un altro edificio dell'Italia settentrionale cioè nel sacello di Santa Maria Materdomini a Vicenza presso S. Felice e Fortunato che ha in più un'absidiola. Mi sembra che questa vicinanza non faccia altro che confermare quella penetrazione di forme ravennati che già abbiamo notato in edifici basilicali del Veneto. Ma proseguiamo ancora e vediamo che proprio nel IX sec. la cappella di S. Zenone a S. Prassede a Roma ha pure questo andamento a croce che non può essere posto in alcun modo in relazione con i monumenti settentrionali e può, nel caso, essere avvicinato a quegli esempi classici di cui ho fatto prima parola.

Il sacello romano è anche il raro esempio di una architettura del sec. IX mirabilmente decorata con mosaici e di un pavimento policromo. E poichè siamo a parlare di architettura decorata, noi dobbiamo collocare nei monumenti in certo qual modo a planimetria centrale lo stesso tempietto di Cividale

le in cui le archeggiature esterne nel suo essenziale nucleo quadrato, ci avevano già richiamato influssi ravennati. Si tratta infatti di un oratorio monastico che mostra nella planimetria, oltre la presenza di un atrio, la presenza di un presbiterio che pure trova particolari raffronti nel nord: in San Benedetto di Malles e in San Procolo di Naturno.

Il ricordato sacello di S. Barbara presso i Santi Quattro Coronati, è in relazione con il rifiorire sia nei mensoloni, sia nella struttura, di tendenze classicheggianti.

Però in tema di edifici a croce non si può tacere, in rapporto invece con chiari influssi di Bisanzio, di un grande monumento, il S.Marco di Venezia. Il Forlati, in una sua recente ricerca (1) ha supposto che il S. Marco del sec. IX costruito dopo che fu portato a Venezia da Alessandria, il corpo dell'Evangelista, non doveva essere, come era stato supposto dal Cattaneo e da altri, una basilica a tre navate secondo il tipo tradizionale ma addirittura una croce greca con il braccio anteriore un po' allungato imitata dal famoso Apostoleion - la basilica degli Apostoli - di Costantinopoli del VI sec. e che appunto questo edificio, restaurato dopo

(1) FORLATI, in "Arte Veneta", 1951.

l'incendio del 976,fosse più splendidamente ricostrui
to nell'XI secolo da Domenico Contarini, intorno
al 1060. Ciò verrebbe confermato dal fatto che Vene-
zia aveva nel sec. IX più stretti rapporti con il
mondo costantinopolitano di quello che non avesse
nel sec. XI. Io mi limito a riportare la ipotesi
senza giungere a prendere particolare posizione nel-
l'attesa di nuove ricerche e nuovi risultati defini-
tivi.

La croce greca iscritta in un quadrato è pure
un tipo di planimetria che noi vediamo larghissima-
mente ripetuto in Italia; è un tipo di planimetria
in rapporto con l'Oriente che già si scorge in edi-
fici della civiltà romana imperiale del III e IV
sec. (ricordiamo il praetorium di Musmieh in Siria)
e che nel secolo IX apparisce anche a Germigny le
Pres in Francia nella valle della Loira,con absidi
sporgenti. In Italia già appare nel mezzogiorno in
una chiesa databile in modo preciso cioè S. Maria
delle cinque torri a Cassino costruita dall'abate
Teodemaro che pontificò fra il 778 e il 797, al ter-
mine circa dell'ottavo secolo. Giustamente è stato
notato che qui ci troviamo di fronte ad una opera
costruita con materiali antichi con quella dovizia
rimasta sopra tutto nell'Italia peninsulare e in

particolare nel mezzogiorno,secondo uno schema che i bizantini avranno caro ma di latina grandiosità unita a una certa cupa pesantezza barbarica. E' interessante notare come questo tipo di chiesa a croce greca iscritta in un quadrato, sia ripetuto durante il periodo romanico nel mezzogiorno e possiamo ricordare sopra tutto S. Maria a Siponto in Capitanata.

Il motivo della pianta centrale a croce si scorge nel Tempietto di S. Satiro a Milano del tempo dell'Arcivescovo Ansperto (873-881) presso il campanile di cui si è parlato. Il tempietto, sicuramente del secolo IX, riveste una importanza eccezionale nei riguardi estetici per il movimento che viene all'interno della fabbrica, rivestita durante la Rinascita, all'esterno, si crede dal Bramante secondo un andamento circolare. L'interno con le absidi e le piccole nicchie dava luogo ad una elevazione movimentata,ad una architettura modellata, riprendendo in proporzioni molto modeste quelle che erano state certe tendenze dell'architettura tardo antica e anche dell'architettura paleo cristiana, se pensiamo che la chiesa di S. Nazaro a Milano a croce aveva appunto certe nicchie scoperte in seguito a saggi recenti, inserite all'inizio del transetto. Ora di questa architettura che ho chiamato modellata non si era per-

duta la traccia nemmeno in tempi precedenti alla edificazione del S. Satiro di Milano. S. Maria delle Pertiche a Pavia, ricordata da Paolo Diacono come edificata dalla regina Rodelinda (c. 677) secondo una rapida planimetria di Leonardo (l'edificio andò distrutto) si adornava di nicchie nel perimetro circolare, secondo un vibrantissimo movimento, perimetro unito ad un peribolo poligonale interno. Il che dimostra come in terra lombarda continuassero certe tendenze, certe tradizioni, certe nostalgie del passato. Dei tre sacelli uniti (a S. Lorenzo di Milano, di S. Ippolito a croce, di S.Sisto e di S.Aquilino ottagoni) quella di S. Aquilino è più notevole per il suo loggiato esterno, e come quello di S. Sisto, ha nicchie all'interno alternativamente quadrate e circolari. La struttura derivata con ogni probabilità da mausolei imperiali,fu propria ai battisteri paleocristiani della valle padana (sec. V) anzi dell'Italia settentrionale in genere, come il battistero di Albenga (sec. V) ripetuto nel battistero del Frejus, in altri battisteri distrutti di Milano, Brescia, Novara, di Agrate Creturbia nel Novarese ricostruito in tempo romanico. La elevazione del Battistero di Albenga (e anche di quello del Frejus) ci mostra la parte mediana rientrante a guisa di ti

burio, nonchè le archeggiature che noi abbiamo visto in monumenti ravennati e che già supposi potesse essere una derivazione dagli archi di scarico romano, eseguiti col duplice fine di alleggerire i muri e nello stesso tempo di dare loro una ornamentazione. Più tardi attraverso costruzioni tanto più articolate vediamo ripetuta con varianti la planimetria di quei monumenti. Così il Battistero di Settimo Vittone creduto del secolo VIII. Quello di Riva S. Vitale con nicchie angolari sul nucleo quadrato, segue una varietà di piante precedente alla ricostruzione romanica. Il battistero di Lomello attribuito al secolo IX nel suo andamento planimetrico con nicchie sporgenti ripete quell'architettura modellata di cui parlavo prima a proposito del tempietto di San Satiro, visibile a Lomello anche nel perimetro esterno per influsso antico (edificio di Villa Adriana a Tivoli). Esso nella sua sopra elevazione ha primordiali nicchie che somigliano alle nicchie del Battistero di Poitiers creduto del sec.VII; motivo che a Lomello viene forse dalla Francia.Il Battistero di S.Ponzo Canavese riproduce uno schema non di molto variato;e per gli edifici a pianta centrale vorrei concludere ricordando del decimo secolo il battistero di Biella che ha pure le nicchie a fornice già attuate nel IX secolo dalla

scuola Milanese e un andamento a quadrifoglio modellato anch'esso. Come ricorda per il suo andamento analogo ma irregolare il battistero di Galliano presso Cantù dell'inizio dell'undecimo secolo. E' superfluo sottolineare come le esperienze dei lombardi durante i secoli avanti il Mille negli edifici a pianta centrale contribuirono a trasferire nella basilica a volte la cupola coperta da tiburio, come ci mostrano le maggiori chiese della Lombardia dal Sant'Ambrogio di Milano al San Michele di Pavia, al Duomo di Cremona; e dell'Emilia, dalla Cattedrale di Parma a quella di Piacenza.

Cosa possiamo concludere dopo questo exursus relativo all'architettura dell'alto Medioevo, excursus naturalmente troppo rapido poichè la materia è veramente tanta. Possiamo concludere che, in una visione panoramica, dal quarto e quinto secolo dopo Cristo fino all'avvento della civiltà Carolingia noi abbiamo una elaborazione di forme che più si avvicinano alle tradizioni antiche. Nel periodo Carolingio una vitalità di singoli ambienti o regionali o locali che mostra varietà di aspetti nella architettura religiosa si puntualizza soprattutto nella Italia Settentrionale, specie nell'ambiente Milanese che per proporzioni più gravi e massiccie e per

la ricerca sia pure parziale dell'uso delle volte, mostra già quel talento costruttivo che avrà così solenne sviluppo e affermazione nel periodo romanico, mentre l'ambiente ravennate e quello romagnolo rielaboravano in forme molto più minute, più trite i motivi ornamentali precedenti seguendo un ordine estetico pittoresco che in parte poteva venire dal mondo di oltralpe, in parte può essere legato anche all'influsso decorativo dell'oriente che, dai secoli avanti il mille, dimostra una sua certa azione sul mondo occidentale. Anche questi motivi ornamentali però vengono assimilati dai lombardi che, alla lor volta, li sviluppano e li diffondono. Perciò mi sembra che l'Italia partecipi assai validamente a quella che è l'architettura dell'occidente durante il periodo carolingio e vi partecipi con elementi alcuni dei quali sono transeunti, altri continueranno nel periodo Romanico.

Per questo io vorrei chiamare tale architettura del IX secolo, ed in parte anche del X, architettura preromanica. L'altro termine proposto da qualche studioso di architettura protoromanica, mi sembra meno preciso; come lo è quello di architettura protorinascimentale per definire il risveglio umanistico in certi monumenti dell'architettura toscana dell'XI e

XII secolo, specie in quelli dell'ambiente fiorentino, nel bel S. Giovanni di Dante nel San Miniato al Monte, soprattutto nei Santi Apostoli. In tali monumenti sono certo i germi di quello che sarà l'architettura fiorentina del primo Rinascimento ma essi rientrano nell'architettura romanica nello speciale gusto romanico dell'ambiente toscano che aveva avuto il singolarissimo privilegio,superiore alla stessa Roma (facile agli influssi meridionali), di conservare proporzioni squisite e particolari di grazia affidati alle sole membrature architettoniche e non ad elementi figurati; cioè di conservare le grandi tradizioni del classicismo. Quindi se respingiamo il termine di proto rinascimentale, a maggior ragione respingiamo quello di proto romanico per l'architettura del nono e decimo secolo perchè soltanto alcune parti di essa continuano - come ho detto - nel periodo romanico in misura assai minore di quel che passa al Rinascimento del romanico toscano. Il clima estetico dell'architettura preromanica è collegato alla grande civiltà carolingia che corrisponde davvero ad un'epoca di rinnovamento che però non vorrei chiamare rinascimento. Questo termine è stato pronunziato soprattutto per quei movimenti che hanno inteso di rinverdire la civiltà antica. Ma è una concezione

questa troppo ristretta perchè accanto allo spirito dell'antichità, spirito che vorrei chiamare soprattutto umanistico, noi abbiamo in questo vari periodi, e lo abbiamo in modo particolare nel vero rinascimento altre componenti di cultura oltre quella della antichità classica. Perciò sostituiamo alla denominazione di rinascimento carolingio quella di civiltà carolingia dando il nome di rinascimento soltanto a quel movimento d'arte e di pensiero che è nata ai primi del XV sec. a Firenze, che ha avuto la possibilità di estendersi in Italia ed anche di giungere a mirabili componenti di ordine estetico fuori d'Italia. Basta la parola civiltà da sola per illuminare una grande epoca quale fu la carolingia.

ERRATA-CORRIGE e ADDENDA

A pag.11, lin.25, si legga:

quella degli eredi Villamarina, ora depositata alla Galleria di Palazzo Barberini in Roma.

invece di:

quella di Villa marina a Roma.

A pag.37, lin.2-3, si legga:

Forse di qualche anno più anziano

invece di:

di qualche anno più giovane

A pag.57, lin.10, si legga:

S. Zaccaria cacciato

invece di:

S. Giovacchino cacciato

Ivi, lin.13, si legga:

Nascita del Battista

invece di:

Nascita della Vergine

Ivi, lin.16-17, si legga:

riprende il particolare del vecchio che scrive

invece di:

riprende il particolare, qui fuori luogo, del vecchio che scrive

A pag.82, lin.14, si legga:

morte del Savonarola nel quale si vorrebbe identificare proprio l'Anticristo (A.CHOSTEL, in "Mèlanges A. Renaudet", Ginevra, 1952 e in "Atti del Congresso di Studi Umanistici", Roma 1952).

<u>invece di</u>:

Morte del Savonarola.

INDICE